

القاهرة

أدب • فكر • فن

إلى بيروت ... مع تحياتي
لغة النص ولغة اللا شعور
في مواجهة الجاهلية الوافدة
جماليات التشكيل المعدني
الدراما بين المفهوم والشكل والنظرية
أسف ... أرفض الفيلم



● للوحة الفنان ضياء الفراوي ●





● المودج . تصوير زيتي . جمال محمود ●

إهداء 2006

ورقة الكهيفي / محمد فاروق القران
الإسكندرية



القاهرة

روية

وخرجت التبيدة من صبرى ثم التفت من لى كالصرخة الحافية . فقد وقعت حبل على ركام الكتب والمجلات التي يلقي كاتم القليل أو كاشيوان تقترض في ركن من أركان مكتبي . وقعت لأتلب فيه وأنا العجيب كيف تضخم مع مرور الأيام دون أن أشعر : مجموعات قصص وداويزين شعر وروايات وبحوث في الأدب والفلسفة أحدها أصغله وزملاء ما زالوا ينتظرون رأيي فيها ، مجلات متخصصة ومجلات عامة من مصر والبلاد العربية لا تفلو من موضوعات طريفة أو دراسات جادة أو معلومات هامة تستحق المراجعة ، مقالات وأصعدة ، مطرقة كتاب مطروقين « وكتنها » انتظرا لفرة مواتية لند تتيح الاستماع بها على مهل .. فبر أن الركام تورم واستقبل خطر ، والفرص المواتية شحت وضعت بها الأيام ، والحسرة على تدارك ما فلت تحولات مع الزمن إلى ندم وحسور بالذنب . واقتلت الصرخة الحافية مرة أخرى : ماعدا كله ؟ مع أجد الوقت الكافي للاطلاع على هذا الركام أو على جزء يسير منه ؟ وهل سترخي الدوامية البوذية فأحيا ولو لشهور أو أيام من حلم التفرغ الذي يبدو كالتسحيل ؟

ولأن رجل مريض بالتفلسف يطبق ويحكم مهتق فقد انتسب إلى التصميم وطرح الأسئلة التي لا جواب عنها : لماذا يكتب من يكتب أصلاً ؟ ولماذا نكثر نحن العرب من الكتابة حتى زاد المكتوب في السنوات الأخيرة من طاعة القراء (وهم قللة نادراً في بلادنا التي تراوح فيها نسبة الأمية والأعين ما بين الستين والسبعين من ثلاثة من مجموع السكان) وحتى فاض المطبوع من الكتب والصحف والسلاسل والمجلات وأصبح كاطوفان أو الوليد ؟ هل كل ما يصدر يعمل للقراءة تحريرة أو خيرة جديدة ، أو يقتضي علماً لا يعلمونه ، أو ينتقل إليهم تراثاً عالياً أو علماً يستحق أن يدعوه ويستوعبه ، أو يزيدهم في النهاية وأيضاً بحرية وقدرة على الاستقلال في الحكم والتفكير والتقدير ؟ إن ميراث الكتابة لا تكاد تخرج حياً كثر ، ولها ينشر ويصدر كل يوم شيء قليل أو كثير . ولكن السيل لا ينقطع ، وهو يأت معه كذلك بالزبد والفث والمراء ، على لسان شغافين الصعدا الساعية في غلة من الزمن الرديء ، وبكلام أصداء أو أبطال جوف أو جهلاء وأعداء يفتنون فيها لا يعلمون ، ويترثرون ويتصايعون ويربحون في سيرك الدجل وسوق التزييف . ثم إن المسك المقتصر متفرج على انسحاق في الصحف والمجلات والمطابع ودور النشر ، وهم لا يترددون عن أكشط من هنا والتأنيب من هناك لكي يلقوه ويضيحوا فيه . ويتهم السيل ، ويوم الطوفان ، ويستشري الولاء ، وتنجس أكت وأنا من متابعي القليل أو أقل القليل ، وتساك نسلك وأسالك نفس : هل هذا الكثر المائل من المطبوع والمكتوب ظاهرة صحية أم مرضية ؟ وإذا كان ظاهرة صحية ، فلماذا لا ينير من واقعنا أو وعينا ؟ لماذا لا يزدنا حرية وقدرة على مواجهة الكابوس الذي الذي نعيش فيه ؟ وإذا كان من الضروري لكل ما يكتب - إن كان له معنى وكان لدى الكاتب ما يقول - أن يريدها كما قلت وأيضاً بحرية ، فلماذا نشتر في هيرونا كالكساريين نيكاً ولا تنبيه للكوارث الملحقة بنا من كل ناحية ، ولا نحصي بدورنا في التاريخ ولا نترف قضية نجاها ؟ لن نستطيع أحد أن يغير كل أحد أو ينه من الكتابة . والكتابة نفسها بداية تمحور الإنسان وأهم علاقاته . ولكنها حين تصبح مرضاً وروية يمكن أن تكون علامة الانسحاق وتدعوه . وقد أن الأوان

لأن ينمو كل من يمس بإسلاك القلم ليسأل نفسه : ماذا أكتب ولماذا أكتب ولأن ؟

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمي

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى
المدير الفني
عماد الحداد

مجلس التحرير

- د. أحمد عثمان
- د. أمينة كاسل
- د. سامية إسماعيل
- د. عبد الفتاح مكاوي
- د. عبد القادر محمود
- د. ماري تيريز عبد المسيح
- د. محمود فهمي حجازي
- هانس الحلي

مدير الإدارة

عبد الباقى كمال

الإعلانات

مؤسسة إرمان للإعلان
١٦ شارع بورسعيد الجديدة
٢٦ صالة الزهر بوم
ت : ٧٧٧٧٧٧ - ٧٧٧٧٧٧
ف : ٧٧٧٧٧٧ - ٧٧٧٧٧٧

الأسعار

السودان ١٠٠ طليم - السعودية ٥٠ ريال - سوريا ٥٠٠ ل.س
٣٥٠ ق.س - لبنان ٤٠٠ ق.س - الأردن ٤٠٠ ل.س
٣٥٠ ق.س - عمان ٤٠٠ ق.س - الكويت ٥٠ ق.س
٣٥٠ ق.س - العراق ٥٠ ق.س - الكويت ٥٠ ق.س
٣٥٠ ق.س - الكويت ٥٠ ق.س - الكويت ٥٠ ق.س

الإشتراكات

لجنة الإشتراك السنوي ٥٠ عمداً في
جمهوريات مصر العربية شاملة جرائدها
مصرياً وإقليمياً والى العراق والكويت
البحرين العربية والإقليمى والكويت
دولاً أو ما يعادلها وبالسعر الجوى . وفي
مختلف أنحاء العالم سعره ٥٠ عمداً
ببوكس الجوى .
واللجنة تصد بقبضاً لعدد الإشتراكات
باعتبارها المصروفة للكتاب ٥-٦-٧ ق.س أو
بحوالة بريدية أو شيك مصرفي لدى اللجنة
المعتمدة للخدمة للكتاب . كويشيش للكتاب
القاهرة وتختلف رسوم التسجيل على
الاسماء والكوشة .

في هذا العدد

الصفحة

● أدب

■ دراسات

- ١٠ (الأندلس وكيف تنقل بها شعر الزها) د. حامد يوسف أبو أجد
١٦ (إلى بيروت ... مع حيال) وليد منير
١٩ (الدراما بين القوم والشكل والتأطير) د. جاد صليحة
٣٤ (لغة الحبس ولغة اللاشعور) د. سمير حجازي

■ إبداع

- ٨ (ركبات قصيدة) وفاء وجدي
٩ (يانكس قصيدة) عبد الله السيد شرف
١٤ (عسل الشمس قصيدة مصرية) د. فؤاد غنابل
(لوكاس في المستنق) قصة من الأدب الأرجنتيني
٢٢ غوليزكورناتار ترجمة طلعت شاهين
(قصيدة في أكثر شعر مترجم)
٣٧ فيلان توماس ترجمة دسوقي فهمي

● فكر

- ٤ (في مواجهة الجمالية الوالدة) د. محمد حمارة
١ (الشاعري شاعر المقالات) د. عبد القادر محمود
٧ (فلاسة أيقظوا العالم) أنطونين د. مصطفى النشار

● فنون

- ٢٤ - (جماليات التشكيل المعنى) د. حل زين العاويين
٣٢ (أسفة أرض الطلاق) أسف أرض التليم جان الحلوان
٤٢ (يوسف جريس والله التأليف الموسيقي في مصر) زين نصار

● علم

- ٣٨ (هتسة البرقة والعبرة) يوسف ميخائيل السعد

● تحقيقات

- ٢٧ (صور ومضات بين الماضي والحاضر) كورنيل

● أبواب ثابتة

- ٣ (رقية)
٧ (المودة للجلوس) د. أحمد حسان
٨ (وحي الشعر)
١١ (حكايات بين القلعة) عبد التعم حسين
٢٣ (قرأت كشكولة) عمرو الفتحي
٣٠ (من لرائحة)
٣١ (من التراث العربي)
٣٤ (مناظرات)
٤٤ (حوار مع القاريه)
٤٦ (فوتومانيا) كمال الدين خليفة

● الملاحظات الفنية

- ١ لوحة للفنان هبة الزاوي
٢ لوحة للفنان جمال محمود
١٨ لوحة من وحي مصر

الإسلام بين الفنون والدراسات

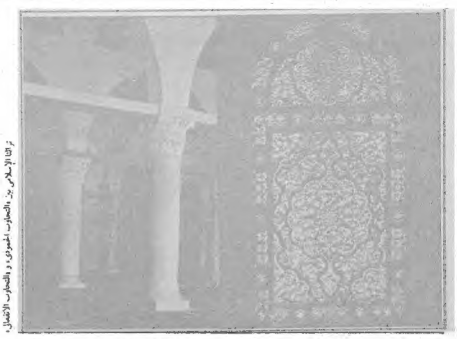


ورغم رفض السريدي لهذا الموقف، وإدائه لأصحابه الذين صارهم وناضل خدمه.. إلا أنه بنصف الرجل الأول منهم، من «جيل المهزلة» في القرن الماضي، ويذكر لهم راضهم الجوده وجاهليته القديمة الموروثة، واستفادهم قدر الإمكان بما حلت الحصار الغازية من أسباب الرقي والاختراع.. فلا مجال للرهب في أن هذا التجارب الانفعال لم يكن كله تسروا لحسب، بل كان فيه بعض جوانب النفع أيضا. فقد انقطع بذلك سحاب الجوده السابق، وعرفنا به ما جاء به العصر الجديد من مظاهر الرقي والاختراع.. ٢٢.. أما سلبات هذا الموقف - مصوبف التجارب الانفعالي - فهي كثيرة، خطيرة.. ولقد تأخر هذا التجارب الانفعال تصورا للدين، والأخلاق، وفلسفتنا للحياة، وتبدلت قيمنا، وتزعزعت أسس طباعنا الفردية والاجتماعية. وإنتا وإن خرجنا من التقليد الأعمى لأسلافنا، فقد منيتا بطله لغيرنا من الضالين المضلين، مما أفسر بنا ضللا فادحا، وأهلكنا من الوجهة الدينية والدنيوية معا. ٢٣

أما الفريق الآخر، الذي لم يفعل بالوفاء العربي، فلقد نخل في التجارب الجبهوي [١].. نجواب أهل والتخلف الموروث، الذين لزمو من هذا الوالد، وصعدت قوته وحيويته سقمهم وعجزهم، فباتكفوا حل الذات الموروثة المتخلقة من روح العصر، بل والغريبة عن جوهر روح الإسلام الأول.. وأدوارا الظهور لهذا الوالد، وأغفادون تأثرت نوافذ العقول وأبواب القلوب.. ٢٤.. لقد كانت هذه الطعانة صخرة من الجوده لوجه هذا الوالد، ففتحت سبحانه للمحافظة حل ما كان أهل القرن الثامن عشر تركوه وورثه عنهم أهل القرن التاسع عشر من أوضاع في

وثنية اليونان أبطلًا ماديّين ، عالمهم هو عالم الإنسان .

والمودودي يسمى «جاهلية اليونان» - التي لم تعرف الأديان السماوية - بـ «الجاهلية المحضة» ... أما «جاهلية» الضرب المأمصرة ، فهي عنده «جاهلية الشرك» ، لأنها رغم تدبّثها بالمسيحية إلا أن «إشراكها» للآلة مع الله ، جعل روحانياتها مادية ، وتدبّثها شكلاً ، وأروحيها صارت للبشر لا لله خالق البشر ... فهناك تماثلة بين الطبع الخلقى الذى امتاز به أهل اليونان القديمة وروما الوثنية وبين ما يمتز به الآن كثرة أهل أوروبا اليوم ... فليس هناك فرق جوهري من الوجهة العلمية بين الشرك والجاهلية المحضة . والعليل على ذلك أن أوروبا الحاضرة تمت اليوم في نظرياتها الجديدة إلى اليونان وروما ، كما تمت الحلف إلى سلفه ... حتّى إن طرق الشرك والجاهلية المحضة في بنساج المجمع وتتشبه يختلف بعضها عن بعض قليلاً ... إلا أنه لا شك أنها من حيث البروح والجوهر بنساج متماثلان في فرض البوذية البشر على البشر ، ولفظ علاقة الإنسان بالإنسان ، وحرمة النوع الإنسان أجزاء ، ثم جعل أفراد هذا النوع الواحد كالجوارح الحشرية بأكمل بعضها بعضاً ...



فتاة إيرانية

بل إن هذا الطابع للمادى السارى لحضارة الغرب الحديثة ، رغم مسيحيتها ، قد طبع تدبّثها بطابعه ، ولم ينطبع هو بروحانية المسيحية إلا أهل الغرب ، وإن لم يكونوا كلهم متكرّرين لوجود الله تعالى واليوم الآخر ، أو قائلين بالأخلاق المادية البحتة من الوجهة العلمية ، إلا أن الحق أن الروح التي تتمشى في نظام حضارتهم ومدنيّتهم بأسرها هي روح الجحود لذات الله تعالى ، والإنكار لليوم الآخر ، وروح الأخلاق المسادية الجسدية . وقد بلغ من تغافل هذه الروح في حياتهم أنّك تجد الذبيح يؤمنون منهم بوجود الله تعالى واليوم الآخر من الوجهة العلمية ، ويمتقدون في الأخلاق نظرية غير مادية ، تجدّهم في حياتهم الواقعية دهرين ماديّين من حيث لا يشعرون ، لأنه ليس هناك من سبب يصل نظرهم العلمية بحاجتهم العملية فعلاً ... (١٤)

وهذا التحليل حول تطوّر «مادة الحياة العملية» الأوروبية «للذنين» ، يذكّرنا بالكلمات البالغة قمة الصمت ، التي نبحث فيها الفكر المنزلق قاصداً الحضارة عبد الجبار بن أحمد (١٥) : ٢٤ - ٢٥ م عن تطوّر روما - أوروبا - للمسيحية . يقول : «إن المسيحية عندما دخلت روما ، لم تتصرّ روما ، ولكن المسيحية هي التي تروّمت» (١٦) .

وإذا كان هذا هو تحليل المودودي لوقف الضرفاء المختلين - ويخفى أدقّ الفرقين المختلفين - من هذا الوافد الغربى ... فماذا عن رؤيته هو لجوئنا الخطر في هذا الوافد على الذاتية الفكرية والحضارية للإسلام والمسلمين ... ؟؟

لا تبلغ إذا قلنا إن الأستاذ المودودي قد تمتع برؤية نقدية دقيقة وعميقة للحضارة الغربية ، بشغفها : «المسيبرال» - الرأسمالي - و«الشمسول» - الاشتراكي ، وأنه قد قدم لنا في هذا الميدان صفحة من أنصع صفحات فكره ، بلغ فيها عمق الموضوع الذي تصدّى له ...

إن الحضارة الأوروبية ذات طابع مادى ، حتى لقد غلبت ماديّتها على روحانية المسيحية ، التي اتسمت بالصورية في صورتها الشرقية الأولى ... فمتعنا تدبّث أوربا بالمسيحية تحولت مسيحيتها هذه إلى «طبيعة جديدة وضاعفة» ، وضدّت مجرد مكون واحد من مكونات الحضارة الأوروبية المادية وقسماتها ... وهذا الطابع المادى للحضارة الأوروبية ليس وليد عصر النهضة ، بل هو ميراث يونان قديم ، تميز منذ ذلك القدم بالاتقاع إلى «التوازن» ، فقلب وثلاثة ، عل والروح » ، حتى أهّلت ذلك الموروث اليونانى كانوا في

العالم والدين والأخلاق والاجتماع والتفاسيد ، وأرادوا أن يستبقوا كل شيء منها بكل ما يجرى عليه من أجزاء صالحة وغير صالحة ، وأن لا يقللوا أى تأثير للحضارة الجديدة ... كذلك لم يصرفوا لحظة من أوقاتهم ، بعد واهتمام ، في تحليل ماورثه عن الأقدمين ، ومعركة ما يحسن الإبقاء عليه وما يحتاج إلى التغيير ، وكذلك ما تفكروا أصلاً في معرفة ما يحسن أخذه وما ينبغي رفضه لما جاءت به الحضارة الغربية ... (٥)

وكما اعترف المودودي بما لدى أصحاب [التجاوب الانفعالى] من إيجابيات ، أبرز كذلك إيجابيات أهل [التجاوب الجمودى] ... فقال : «ولم مترف بما كان ، ولا يزال في هذا التجاوب الجمودى من جوانب مهمة للنفع والإفادة ، ولعل القلب لم مكانة يستحقها . فالحق أنه ما بقى عندها من علم القرآن والسنة والفقه إلا بضفله ، ومن حسنة التي لها قيمتها أن كان فيها رجال احتفظوا بما تركه أسلافنا من ثراث في الدين والأخلاق وقلوباً يتقلّعون إلى الأجيال المتأخرة» (٦)

لقد انقسمت الأمة ، تجاه الغزوة الفكرية الحضارية الغربية ، إلى هذين التابرين : القبول المقيرون ، دون روية ولا موقف نقدي ، بل في ابتهاج وإلهاش واتخاذ ... والرافقون المڑوون ، اعتصاماً بالقديم لقدمه ، دون موقف نقدي من القديم الموروث ومن الوافد الجديد ... وغاب الموقف الأمل المطلوب ... الموقف الوسطى ... والثالث ... موقف التجديد للدين والتقد للتراث والىبث خصائص الحضارة الإسلامية وروايتها ، ثم التفاعل مع الحضارات الأخرى ، من موقع التميز والمسلط والرشييد ... وهذا هو الموقف الذى طرحه المودودي وجماعته الإسلامية على الناس ...

- (١) [الطريق إلى رشفة الأمة الإسلامية] ص ٢٦ . ترجمة : د . سدير عبد الحيد إبراهيم . طبعة القاهرة سنة ١٤٠٦ هـ .
- (٢) [واقع المسلمين وسبل النهوض بهم] ص ١٦٦ ، ١٦٧ .
- (٣) المرجع السابق . ص ١٦٧ .
- (٤) المرجع السابق . ص ١٦٨ .
- (٥) المرجع السابق . ص ١٦٨ ، ١٦٩ .
- (٦) المرجع السابق . ص ١٦٩ .
- (٧) [موجز تاريخ تجديد الدين وإحيائه] ص ٢١ ، ٢٢ .
- (٨) المرجع السابق . ص ١٥ ، ١٦ .



لغز سرابيس المصرية

د. أحمد عثمان

لاسم هذا الإله عدة صور هي *Serapis* و *Serapis* و *Osorapis* و *Usare Hape* ؟ فمن يكون هذا الإله ؟ ومن أين جاء ؟ إن الإجابة على هذه الأسئلة تمثل لغزاً عسيراً أمام علماء الأساطير والديانات .

وطبقاً لما يرد عند المؤرخ الرومان الشهير تاكلتوس (٥٥ - ١١٧ م) في مؤلفه « التاريخ » (الكتاب الرابع ، فقرة ٨٣ - ٨٤) وكذا عند بلوتارخوس الكاتب الإغريقي (٤٦ - ١٢٠ م) في مؤلفه « الأخلاقيات » (فقرة ٣٦١ - ٣٦٢) جاء سرابيس إلى مصر من سينوي *Sinope* على بحر بونطوس (البحر الأسود) . وهناك من يرى مبالغين مصدره له وأشرون يعتقدون أنه وفد إلى أرض الوادي من سيليوكيا في سوريا .

والأرجح أن عبادة سرابيس نشأت في ممفيس (ميت رحبة) العاصمة المصرية . فهناك ، أي في المعبد المقام فوق الحجرات العالية دفنت أجساد الثيران المقدسة إيس بعد موتها . فالاسم أوزار هان ، إذن ، مكن

من شطين الأول أوزار أو أزار وهي الصورة المصرية الأصلية لاسم الإله أوزوريس ، أما هان فهو المعجل إيس . ولقد مزج إفرق مصر البطلمية هذين الاسمين في اسم واحد هو سرابيس .

يبد أن طبيعة هذا الإله سرابيس لا تزال غامضة مع العلم بأن الإفرق قد اعتبروه الصورة التي يتخذها المعجل إيس بعد الموت . ويطلق على إيس في نصوص السرايوم بشارة « حية أوزوريس سيد الساء » . وكان الجمع بين إيس وأوزوريس في عبادة واحدة من إيس الأمور لأن أوزوريس هو حامل لقب « حبل الغرب » . وصاد الاعتقاد بأن إيس يمثي الحياة متوسلاً بروج أوزوريس أو أنه كان تجسداً لأوزوريس . فكان كلما ظهر حبل إيس جديد عُد ذلك علاقة لتطهر أوزوريس نفسه على الأرض .

وكان الإله المزدج أزار هان أو هاني أزار يرسم على هيئة ثور يعلوه قرص الشمس وأفعى الكوبرا بين قرنيه . وفي العصر البطلمي جمع سرابيس بين بعض سمات أفة لآفة بت الله زين مع سمات أوزوريس



إيزيس تمثال عليها هوروس
الصورة المقدسة
في العالم الإفرقي الرومان

وظهر في الرسوم بلامح زيوس رب الأرباب الملتحي وعلا رأسه مكيال (*Modus*) كرمز للخصوبة وهو يجلس وعند ركبتيه برض الكلب كيريروس حارس العالم السفلي وتلقى الرأس . وهذا ما يربط سرابيس بإيزيس ويرقل . وأحياناً يملك سرابيس بعضاً يرفعهما يده اليسرى إلى أعلى . وهذه الصا الألفا الصرا (*alpha*) كونا . أيضاً زيوس أو باله تطلب الإفرقي أسكليبيوس .

وبالفعل كان سرابيس يعبد له أنه الطبيب المعالج للأمراض وأنه المجزأت الأعلى من القدر نفسه . فيظهر للمرضى من التعللين له في الأحلام حيث يدعونهم على أسكليبيوس وسرابيس بفص ملامح ديونيسيوس إله الخمر وهيليس (الشمس) وجوزر (الفالح الرومان لزيوس) وغيرهم .

وجير البحر الإيجي كله نجد أن معظم العبادات العامة لألفة المصريين تسمى عبادات إيس مع أنها ضمت عبادات لأفة آخرين . وفي مدن إفريقية عديدة قامت جماعات دينية تسمى « أتباع سرابيس » (*Sarapiasts*) في عصر الإمبراطورية الرومانية حقاً تشتر عبادة إيزيس وتضو شهورها على عبادة وشهرة سرابيس . يبد أنه قد وصلتنا نقوش كثيرة من أنحاء العالم الإفرقي الرومان تحمل العبادة التالية :

« هناك رب واحد اسمه زيوس سرابيس » كانت الإسكندرية البطلمية هي المركز الرئيسي لعبادة سرابيس حيث كان بطليموس الأول سوتير (المتقد ٣٢٣ - ٢٨٢ م) ، ق م ، قد أسس هذه العبادة في عاصمة مملكته مستهدفاً الجمع بين المصريين والإفرق في رعايته على عبادة إله واحد مشترك عاشت دعام حكمه وارتبط باسم سلالة البطلمية . ويروي لنا بلوتارخوس (عن إيزيس وأوزوريس فقرة ٢٨) كيف تم ذلك يقول :

« رأى بطليموس المتقد في منته حلياً حيث شاهد مثلاً شخصاً ليس له مثل « نطق التمثال فأمر الملك بأن ينقله على الفور من حيث هو موجود إلى الإسكندرية . ولا استيقظ الملك حار فيها هو فاعل لأنه لم يكن يعرف أيها من الألفة يصور هذا التمثال بل ولا أين يوجد فأين له أن يحضره ! روى تلك ما رآه في الحلم لأصدقائه فما كان من أحدهم - يدعي سوسيبوس وهو رجالة نشط - إلا أن صاح بأنه قد رأى هذا التمثال في أثناء آخر رحلاته في سينوي . وسرعان ما أرسل الملك كلاً من سوتيليس وديونيسيوس لكي يحضرا التمثال . وبالعمل رجلا وعادوا به بعد سلسلة من المغامرات وبغضل العناية الإلهية . وعندما رأى كل من تيموستيوس المشر ومارتو التمثال الوافد حتى فيها من الكلب كيريروس والنتين الروميين عليه أنه تمثال يصور إله العالم السفلي بلوتو . فتمتلك الملك بأنه ليس إلا الإله المصري سرابيس »

ثم يورد بلوتارخوس عدة روايات متضاربة عن أصل سرابيس . وشرح اسمه على أنه يعني « ذلك الذي ينظم الكون ويمنحه الجمال والرتق » أو هو « من يب الحركة واستمراريتهما للكون » أو هو « البهجة »



سئل « الشبل » رحمه الله - عن المحبة ، فقال : « المحبة كأس لما ومع إن استقرت في الخزائن قلت ، وإن سكنت في النفس لمسكت » ثم أُنشد يقول : -

وتحسبني حياً ، وإن لميئت

وبعضي من المجران يسكن على بعضي

نشأ « الشبل » في بلداد ، وكان أبوه حاجب الخجاف للخليفة « الموفق » ، فعرف رغد العيش ، ولين الحياة ، وحين قلب عينيه فيما حوله لم ير إلا زيفاً ، ولم يجد إلا رياءً ، فنفض يديه من الأمر كله ، ونكص على عقبيه ، طالباً جوهر الحق ، فاصداً ما ورده الظاهر للبلول .

كان الخليفة قد أنطمه مقاطعة (ودماند) فلما تفجرت في أحداثه ورغبة التخل عن شواغل السلطان ، وهجوم الولاة ، وتحول قلبه إلى واردات الحقيقة ، قال لأهلها : « كنت والى بلدكم فأجعلوني في حل » ، ومضى في طريقه دون أن يدرك أحد له مقصداً أو غرضاً .

كان « أبو بكر الشبل » صاحب تجربة عريضة في استيطان أغوار النفس ، واستغراء أسرار البصيرة ، واستشراف معارج الشوق والوصول . وكان له ذوقه الخاص في التحقيق والمشاهدة ، ولهمه الذي لا يشاركه أحد إياه بلوهر المعرفة ، ونواة الحقيقة .

فكرتك لا أن نسيك لمحبة

وأبصر ما في الذكور ذكر لسان

وكنت بلا وجد أموت من الفسوى

وهام على القلب باغفان

فلما أرا أن الوجد أنك حاضري

شهدتك موجوداً بكل مكان

فخاطبت موجوداً بغير تكلم

ولاحظت معلوماً بغير عيان

وقال « الجنيذ » ذات يوم : يا أبا بكر لو رددت أمرك إلى الله لاسترحنت . فقال « الشبل » : يا أبا القاسم لو رد الله أمرك إليك لاسترحنت . فمضى الجنيذ وهو يقول : سيوف الشبل تنظر دماً .

هكذا كان « الشبل » يرمى ببصره إلى مشهد الحق ، فيرى في الفناء وصلاً ، وفي الوصل فناء ، ويرى في البلاء نعمة ، وفي النعمة بلاء . ويفرن بين موالاة المحبة وهم المعرفة ، وبين شواهد المعرفة وآثار القدرة . لقد كان « الشبل » عاتقاً رقيق الحال ، وعارفاً بنهم العقل والوجدان ، وشاعراً مشبوب العاطفة ، وقف أحد الناس يوماً على حلقه ، فجعل يبكي ولا يتكلم فقال له : يا أبا بكر ، ما هذا البكاء كله ؟

فأشأ يقول وقد أخذته سكرة الوجد ، وغلب عليه حال الخنوع :

إذا عاتبته أو عاتبوه

شكنا فعل وصد سيات

أبنا من دهره غضيب وسخط

أبنا أحسست يوماً في حياتي ؟ !



تشيكوف

ركامات

وفاء وجدى

(١)

كان تشيكوف

يصنع عالم شخصيات نعمة

لا تعرف كيف تعيش

لا تملك حركتها

تصمت حين يحق القول

وتترثر حين وجوب الصمت .

كانت حين تحب

بتملكها الرعب

لا تعرف كيف تمرر من هذا الحب

كانت حين تريد

لا تملك أن تخرج من دائرة الحلم إلى الفعل .

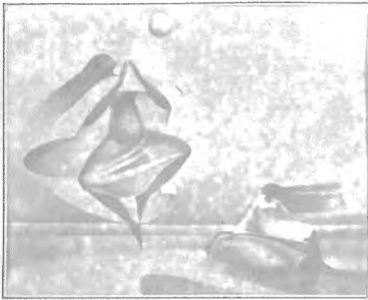
وأنا لا أهوى شخصيات تشيكوف

قد أثبت في نفسي بعض رثاء ..

قد أظن أن تحظى إحداها برجاء

لكني لا أرى أن أصبح إحدى شخصيات

تشيكوف



عبد الله السيد شرف

يا نديي .. إن تَجُج يوما .. على قبري ... توَحَّم
أو تجيء ذكرى أسائنا المواضي ... فتيسم
فكم سعينا تبلغ الأسال في الدنيا ... وننعم
وانتهى العمر هبة .. فاطرده الأحران واغتم

يا نديي .. عسرنا وَهَم .. ودياننا سراب
لم نجد إلا شجوناً .. في شجون .. في مصاب
فأطرد الآلام .. قد أثبت أيام العذاب
وأحبس الدمع .. فإن الموت للمحروم أكرم

يا نديي .. ليس في عسري هناء .. أو حنان
حطمتني حريق الحسقاء وازداد الهوان
عشت في الشك ، ولم أدرك على رخصي أمان
فلتعث بعدي على الذكرى ... فكم في الذكر مغنم

يا نديي .. لم يعد في الكأس شيء من شراب
لم تعد إلا البقياس .. لم يعد إلا السراب
فأترك الذكرى تخفف بعض أوهام المذاب
ولتسر قبري .. لعلى من سنا رؤيسك أنعم

يا نديي

(٢)

في زمن يملكه الدهماء
فتري فيه الأسود أبيض
وتري آدم قد نسي الأساء ..
وتري الجاهل يشرح للعالم معنى الأشياء ..
في زمن يهوى فيه الحب من العلياء ..
لا يعدو أن يصبح رغبة ..
زمن تصبح فيه الأصوات لتليق صفاد
يطغى فيه ثلثيق الضفدع فوق هدبل حمام رائع ..
في هذا الزمن الضائع يغدو الجوهر بين ركامات
منهارة
قد يبيع في أفاض عماره
أو في ركن من حارة
يغدو الجوهر مفقودا في هذا الزمن الأجوف ..
أو يغدو في الأعين شيئا غير مشرف .

(٣)

في العصر المملوكي انحط الإنسان
صار رقيقا لا يتحمل من رقه
صار وضيعا يفخر أن وضاعته من حقه
صار الفن هو التهريج
والكلب هو المتلق
صار الشامون هم الوسطاء
وانقلب الأخوة أعداء ..
صارت أخيار اللقمة تنصير كل الأخيار ..
تنثقل من هذا الدار إلى تلك الدار .
فلذا كنا نسقط في عصر تشيكوف
ونضع بعض مملوكي ..
من أين إذن تأتينا حله
لتخلصنا من هذى الغفلة ●

الأندلس وكيف تغنى بها شعراؤها



أبو بكر أسطورة الشعر الأندلسي

الأدب عام ١٩٥٦ ، ثم إن معظم شعراء جبل ١٩٢٧ من منطقة الأندلس ، وهذا الجيل - كما نعرف - هو أبرز أجيال الشعر في إسبانيا على امتداد التاريخ الأدبي . ومن هؤلاء الأندلسيين المشين لهذا الجيل المصلاقي فيديريكو جبارتيا لوركا أسطورة الشعر الحديث ، وبينيتو الكساندر الحاصل على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٧٧ ، ورفائيل أليرن من الشعراء الالتزام العاليين ، ولويس فيرنوندا أحد أهم هذا الجيل .

ومما يلفت النظر أن شعراء الأندلس وكتابها في القديم والحديث ، وكلهم من المصالفة البرزين كما رأينا ، كانوا يسمون بها حيا تبلغ درجته حدا لا تكاد تجد له نظيرا في أي مكان آخر ، وأقرأ معي قول ابن شهيد يتحدث عن بلده قرطبة : « وقد كان أقل حقوق مولاي (يقصد حاكم قرطبة) أن ألقب بياه ، وأعظم بشاته ، وأهدى إليه الشكر غضا ، وأتزر عليه المدح نصا ، ولكن متنوع وعن إرادتي متصوع ، يملك سلطان قدير ، وأمير ليس كمثل أمير ، شيء غلب صبر الأنقياء ، واستولى على عزم الأبياء وهو اللشق ، باطل يلعب بالحق لين ضيف البشر وتلوح قدرة مصرف القدر ، والذي أشكوه لأرب الغرائب وأعجب المعجائب ، بث شافل وبرح قاتنا وصبر يفيض ومع يفيض ، لمجوز بهزاه سهكه دراه ، تدعى قرطبة :

عجوز لعمر الصبا فانية
لها في الحشا صورة الفاتية
زنت بالرجال على سبها
لها حبيلا هي من ذاتية
تربك الفضول على فضفها
تدار كما دارت الساتية
لقد عنيت بهواها الحلو
مفهي براحتها عاتية
تفاصر من طولها قوتكة
وتبعد عن فضفها ذاتية
تربيت من حزن عيش بها
فراسا قيا طول أحزانيتها !
طلب في الموت على هواها ولذ عندي سقى مني
لثراها .

وقد ورد هذا النص لابن شهيد في ذخيرة ابن سنام ١/١ من ١٧٥ ، وقونكة هي إحدى مدن منطقة قشتالة Oucena ، ودالية مدينة أخرى .

د . حامد يوسف أبو أحمد



تعد منطقة الأندلس ، الواقعة في جنوب إسبانيا وتضم لثمان محافظات ، أجمل مناطق شبه الجزيرة الأيبيرية وأكثرها شعرا وإفراة وفشة . وكان العرب يطلقون اسم « الأندلس » على شبه الجزيرة كلها ، وهي حاليا إسبانيا والبرتغال ، ولكن المنطقة التي عاشوا بها أطول فترة وكان خروجهم الأخير منها عام ١٤٩٢ م في تلك المنطقة الجنوبية المعروفة حاليا باسم Andalucía ومن أشهر مدنها قرطبة ، وغرناطة ، وإشبيلية ، ومالقة . ويبدو أن جمال الطبيعة في هذه المنطقة كان له أثر في ظهور كوكبة من الشعراء والفنانين والكتاب العظماء في القديم والحديث . فمن أشهر شعرائها وكتابها القدامى الحميد بن عباد ، وكان شاعرا ملكا أو ملكا شاعرا ، وله حاليا شهرة في الغرب لا تكاد تعدلها شهرة أخرى ، ومنهم أبو الوليد بن زيدون ، وابن البائية وابن شهيد وابن حزم ومواهم كثيرون . ومن أشهر شعرائها المعاصرين الذين يسمون أعظم شعراء إسبانيا على الإطلاق الشاعر الإشبيلي جوستافو أدولفو بيكر (١٨٣٩ - ١٨٧٠) أبو الشعر الحديث في إسبانيا ، وقمة الشعر الإسباني في القرن التاسع عشر ، ومنهم خوان رامون خبث (١٨٨١ - ١٩٥٨) المولود في قرية موجير التابعة لمحافظة ويلية بمنطقة الأندلس ، وهو رائد الشعر الحديث ومفجر الطاقات الإبداعية الأصيلة . وقد انتشر حاليا بكتابه « حاري وأنا » الذي حصل به على جائزة نوبل في

أما الشاعر الإسباني المحدث خوان رامون خبث فقد عرف - أيضا - بحبه الشديد لقرية الأندلسية « موجير » وبها هو حيا لا مزيد عليه ، ومن ثم فقد خلدها في مدينته الشهيرة « حاري وأنا » ، حيث صبح حارة الصغير في بدايات هذا القرن (كتبت هذه المثلثة عام ١٩١٣ تقريبا) وأخذ يطوف به شوارع القرية ودروبها ومتنقلها ، يصف الأماكن والأشياء والناس والأطفال والحيوانات في شعر مشور من أشهر وأجمل ما عرف في هذا الضرب من النثر الشعري . ولم يتصغر تغني « خوان رامون » بلقرته على هذه المثلثة فقط ، وإنما قرأ في كتب أخرى مثلا - قوله : « وأنا منسحق وبعيد سأفعل من أجلك يا موجير ، في عالم لئلا ، ما لم يرد أن يعلنه ماديا من أجلك هؤلاء الذين لسوك بالإثم وهم المحتالون والأشباح والأنايون . . . ساحلك يا موجير إلى كل البلدان وكل الأزمان ، وستكونين ، يا فريقي المشككة ، خالدة بسبي رهم ألف الانتهايين » . وفي مناسبة أخرى يقول : « إن منسحق ، مثل ماضي ، كان في الأندلس ، فقط في الأندلس . ونحن الأندلسيون جيرون على أن همم بيهما وترفع من ذكرها في كل أنحاء العالم ، بحيث لا تصبح هي عاتية ، وإنما لكي يصبح الصام كله أندلسيا .

وإذا كان هو إحسانهم الفاسر تجاه بلدهم « الأندلس » فإن أي مجموع من هذا البلد لا بد أن يقابل

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شمس

لمه اعتقد أن أساتذة الجامعة أهم من ذلك كله ، أو أقدس من أن نخوض مثل هذه المعارك أن تشارك فيها حتى لا ينتشر وسل الطريق على ردهه الجامعي .. وفي كل عهده شئون .

ثم جاءه طه حسين كالإصباح .

وكان طه حسين مستوفداً من أحد طلاب السيد مدير الجامعة ومن أبل عبد الرزاق وحمل أسهمه الشيخ مصطفى عبد الرزاق .. وكان هو نفسه توه كذبة طافية ، تتعدل من أساتذة الجامعة وسيلة إلى الحياة الصاعدة إلى إلى البحث العلمي المادي المجرى .

وأبنت لم تجد في مؤلفات (طه حسين) كتاباً واحداً يعض عاصراته في الجامعة خير كتاب (الأب الجاهل) الذي أثار الزوبعة الكبرى في الحياة الأدبية والسياسية معاً .

وكانت عاصرات (طه حسين) في كلية الآداب من أجل وأمتع المحاضرات . ولكنه لم يحضر على تلميذاتها أو تشرعوا ، رغم حرصه الشديد على نشر كل كلمة كان يقولها .

لم وقع لمسكين (أحمد شفيق) في مظلة الصداق التي مددها طه حسين لنفسه .

كيف يكون الدكتور أحمد شفيق سابقاً للدكتور طه حسين في الحصول على الدكتوراة من السوربون ؟

وكيف يكون الدكتور أحمد شفيق استاذاً للأدب العربي في الجامعة ليل عميد الأدب العربي ؟

هذا لن يكون أبداً .

ولمّا أصبح أحمد شفيق مدرساً للتصوير الأدبية في كلية الآداب ، ومنها توصف قرآنية كريمة .. عندما كان أبل الحقول يدرس صادة (القرآن) طلبة الآداب .

لم تصور أن (أحمد شفيق) يستطيع منازعة الشيخ أين الحقول في الدراسات القرآنية ؟

دعا سعد شفيق عبد رث يوسف . وما زال ينتظر بعد السيرة لثلاثة .. ولكنه فرق في البحر عن أن يجا من الشرق في البحر الأبيض المتوسط . (كتب قصته الرائعة (أيا أحمدا) التي نشرت في مجلة الثقافة .. ولم يجمع في كتاب)

حكاية الدكتور أحمد شفيق مع الدكتور طه حسين من أخطر الأسرار في الحياة الأدبية المعاصرة .

لقد سافر الشيخ أحمد شفيق إلى باريس في سنة ١٩٠٩ ، ودخل الجامعة المصرية القديمة سنة ١٩٠٩ ، ودخل الشيخ طه حسين استاذاً للمالية في الأزهر سنة ١٩١٢ . ورسم في الاتحاد بعد أحداث مثيرة تسبب حولها الروايات . ثم التحق بالجامعة المصرية القديمة .

وكان من أخصاء طه حسين في ذلك الوقت الدكتور حسن صادق باشا الذي سافر إلى جامعة لندن والدكتور سالي صادق باشا الذي سافر إلى جامعة برلين والدكتور عبد توفيق شوشة باشا الذي سافر أيضا إلى جامعة برلين .. وهؤلاء جميعا من أعلام القاهرة في الجيل الماضي وهم زملاء الدكتور أحمد بك شفيق .

ولكن .. كيف تله هذا الأديب الكبير منا في الزحام ؟

لقد كان أحمد شفيق حية في النقد الأدبي ، وكانت لحياته نشر في الصحف والمجلات . وهي أبحاث علمية جادة لا تستعمل أساليب الإثارة .

كان طه حسين يلمح المغلوط أكبر كتاب الناصر ، وقال المغلوط عنه إنه يتشغل على أكتاف ليشير .

وكان العقاد ياجم أحمد شوقي أمير الشعراء ، واخصر إبراهيم عبد القادر للآذن بالهجوم على شاعر النيل حافظ إبراهيم .

واشتهر مصطفى صادق الرافعي بمماركة الأدبية الطاغية ، ليس مع العقاد وحده ، ولكن الرافعي صنف شعراء العصر كهم في طبقات كما فعل ابن سلام في كتاب (طبقات الشعراء) ونشر مغلا طويلا طيرا في مجلة (المتكلم) لم يوقع عليه باسمه ، وجعل أحمد شوقي في الطبقة العاشرة بين شعراء مصر .. وقدم عليه يعطى الشعراء المجهولين .

وظل الدكتور أحمد شفيق أساتذاً الأدبي العربي في الجامعة ينظر متأسلا في هذه الحياة الأدبية الصاعدة المثيرة ، ولا يمتد شمه من أمرها .



بالرذ المتين ، وهذا ما فعله أبو الوليد إسماعيل بن محمد الشنتوي في رسالته الشهيرة في فضل الأندلس (تفتح الباب للمعرقى - الجزء الرابع - الباب السابع) . فمتننا حاجم أحد القارية الأندلسي وقتل من شأنها فضلا عليها ره المنة ره عليه الشنتوي بقوله : « احمده لله الذي جعل لم يغير بالأندلس أن يتكلم مليه فيه ، ويعطى ما شاء فلا يجد من يتعرض عليه ولا من يبتيه ، إذ لا يقال للهار : يا مظلوم . ولا لوجه النسيم : يا قبيح .. أما بعد ، فله حركه من ساكنة ، وملا من قارضا ، فخرجت من سجن في الإغصاء ، مكرها إلى الحمية والإيالة ، منازع في فضل الأندلس ، أراد أن يمزق الإجماع ، ويأى ما لم تقيه النواظر والأسماع ، إذ من رأى ومن سمع لا يجوز منه ذلك ، ولا يعله من تله في تلك المسالك ، رام أن يفضل النوة على بر الأندلس فرام أن يفضل على الجين البصار ، ويقول : الليل أضواء من النهار ، فها فيها كيف كالم العوالي بالزجاج ، وصامد الصفاة بالزجاج ، فها من تفتح في غير حزم ، ورام صيد الزبابة بالرغم ، وكيف تتكلم بما جعله الله فيلدا ، وتزعم بما حكم الله أن يكون ذليلا ؟ ما هذه الناعة التي لا يجوز ؟ وكيف تدي أمام الفتاة المجرى ؟ سل اليونان إلى وجه من جيل ؟ واستصير الأسماع إلى حديث من تصفى ؟ لشان ما بين الزوبين في التدي يزيد سلم والأمر بين حاتم . وهكذا يعنى الشنتوي فيبين ما لم يلد الأندلس من فضل ، ويقتد حبيب ذلك الذي جرو فضل بلاد المغرب عليها . وهذه الرسالة من الآثار الناجية الهامة التي قنت أنظار المستعربين فاسروها إلى ترجمتها والتعليق عليها ودراستها .

من هذه الأمثلة القليلة التي أكتفيها بذكرها ، يتضح لنا كيف تغلغل حب الأندلس في قلوب أبنائها لبرزين ، فتفنوا بجيها وعلوا من شأنها وانديجا مع طبعيتها الساحرة ونسجتها المليل ومرامتها الخصية فمروا من كل هذا غير تميز كل طرفه وبهيه . ولنا نحن أول من لاحظ هذا الحب وهذا التفاني من شعراء وكتاب الأندلس تجاه ممتطهم الجيلة ، وإنا أثار نقاد كثيرون أيضا إلى ذلك . يقول النقاد ميشيل بريدسمور في كتابه « أعمال خوان رامون خبث الثرية » : « لقد أحس خوان رامون دائما بالارتباط عميق وحج جارف تجاه أبتله الخالي ، وهي غلطة من الأرض تطلعي لوى خوية ساحرة ، غلطة بالجملة والبالاسم ، لا شك أن هذا الإحساس القوي تجاه الأندلس لا يوجد منه وحده . إتنا لو أقرأ أعمال لوركا وأليريو وغيرهما وألكساندر - مثلا - فسوف نكتشف الظاهر نفسهما ، ولكن هذا الارتباط عند شاعر موجر أكثر اكتمالا ودواما ، ذلك أن موجر قد نغبت في شاعره روح الانسيام التي جعلته يمس بها (أي موجر) لا في الأندلس فقط ، حيث تقع ، وإنا في كل مكان » .

وهكذا تصحب الأندلس لحيات في ضمير أبنائها ، لكنها في ضميرنا نحن العرب من زلة أفتية ومجردا ونفرا وشوقا لا يزول أبدا المهر .

الشافعي

شاعر المأثورات

د. عبد القادر محمود



هو أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعي، ولد في ١٢ ربيع الأول سنة ١٥٠ هـ. درس في مكة والمدينة علوم الفقه والتفسير والحديث واللغة، في مجالس الأئمة الأعلام من العلماء. وفي مقدمتهم مالك بن أنس ٩٤ هـ - ١٧٩ هـ. وكان من مالكي أسنانيا للشافعي، فقد أصبح الشافعي أسنانيا لأحد بن حنبل ١٦٤ هـ - ٢٤١ هـ، الذي قال فيه إن الشافعي كمال الشمس للدين، والعافية للناس.

وقد طوَّف الشافعي في العالم الإسلامي، حيث عاش فخرات، ما بين مصر والعراق والحجاز (في مكة والمدينة)، حتى استقر بمصر أخيراً حتى وفاته سنة ٢٠٤ هـ. وكان يلقى دروسه في مختلف العلوم الدينية في جامع الجوامع أو جامعة القضاة، في مسجد عمرو بن العاص. ويكنى القول بأن الشافعي، هو أول وأعظم من وضع لمعلم أصول الفقه أساساً علمياً متكاملاً، وبخاصة في بعث المنهج المسمى بالرسالة، تلك التي بُنيت وأحكمت شروحها ومبادئها على أسس فلسفي سليم، هذا بالإضافة إلى تراثه الفخيم الذي يضم مباحثه في أحكام القرآن، واختلاف الأحاديث، وجماع العلم، وما اختلَف فيه الأعلام أمثال علي بن أبي طالب وعبد الله بن مسعود، وأمثال مالك وأبي حنيفة وغيرهم.

وقد كان الإمام الشافعي، شاعراً منذ صباه وفجر شبابه الأول. لكن هذا الشعر في الواقع، أقرب إلى الخواطر الوجدانية، التي تتراوح ألبانها بين البين والثلاثة ولزاد من العشرة. وقد تشبَّه شافعياً أحياناً وفي حالات نادرة العشرين أو أكثر من ذلك بقليل. والواقع أن شعر الشافعي وثيق الصلة به كسائر الدين، وعلم من أعلام الفقه والتفسير والحديث الشريف. ولعلنا فهو شعر الموعظة المباشرة في الأغلب الأعم، أو شعر الأمثال والحكم المأثورة، أو أنه شعر



الأخلاقية الإسلامية بكل معانيها الواسعة الشاملة، تلك التي بحث على السلوك الحسن، وتكشف عن عيوب النفوس الأتامة بالسوء، أو هييب الترتية غير السوية، التي تجتنب بالإنسان إلى دنيا الأمور، كما تحت على طلب المعرفة والعلم، خلاصاً لوجه الله، وحرمان الحياة، وصالح الدنيا والآخرة. ولا شك أن صديقنا الأخ الدكتور محمد عبد النعم غفاري قد أحسن صنعا، حين جمع ونشر معظم تراث الشافعي الشاعر عن بعض أنهات كتب التراث: أمثال البداية والنهاية لابن كثير، ووفيات الأعيان لابن خلكان، ومعجم الأديباء لياقوت وغيرها ولت يستكمل رحلته العلمية معه. فإذا دخلنا ساحة الشافعي الشاعر، فإننا نذكر دعوته الصادقة للمعرفة، في تلك القصيدة التي تتحدث عن فضائل الهجرة في سبيل العلم والعرفان، وتعطينا صورة ثرية بتلاقي فيها الماد الرائد الحفين مع أصعاب الدعة والراحة من أهل الجهل والحقول والضياع، كما يتلاقى فيها الموج الحنّ المدفوع مع اصحاب الطموح والحركة الساعين في طلب المعارف وتحقيق الأبحاث. تلك الأبيات التي لازلتنا نلفظها منذ عهدنا بالضياع ومطالع الشباب، وفيها يقول الشافعي الشاعر:

ما في القسم لسدي عقل وذو أدب
من راحة... فَرَح الأوطان وأغترِب
سأجِرُ نَجْدَ عَرْضاً عن تَقَارُفِ
وأنصَبُ فإنَّ لِدَيْهِ العيش في النُصْب
إِز رَأَيْتُ وَشَوَّفُ السَّاءِ بِسُفِيَّةِ
إِنْ سَلَحَ طَلَبٌ... وَإِنْ فِي نَجْرِ لَمْ يَطِبْ
وَأَكْسَدُ لَوْلا فِرَاقُ الغابِ ما التُوسْتُ
وَالسَّهْمُ لَسَوَلاً لِقَواكَ القُوسِ لَمْ يُصِيبْ
والشافعي يمدد لنا أحد أبرين، مع رسالته في هذه الدنيا. فهو حين فَرَّ الهجرة في طلب المعرفة، فهو إما أن يتال مراده، وإما أن يموت شهيداً اغترابه في سبيل العلم. وهو في الحال الأولى يسود إلى وطنه، بما



وفي السبيل نجسوم لا حداد لها
وليس يكتم إلا الشمس والقمر ؟

وقد لاحظت في ترثي الشافي الشاعر ، أمر يتفق معه ، كإمام يفتي العدل ، ويؤمل بالصواب في الأحكام والمواقف . فكثيراً ما تصله رسائل يتبادل أصحابها عن رأي الإمام في بعض الأحكام أو بعض القضايا والمشاكل الدينية والدنيوية . ويجب الإمام منهما معجبه السليم أن لكل مقام مقالاً ، فيجب التتر بالتتر ، والشعر بالشعر . من ذلك أن رسالة وصفته وليس لها إلا هذا البيت ، الذي يتبادل فيه صاحبه ، ماذا يصنع لو اشتدت به حرق الموائد والأشواق في ساحة الحية

سل المغي الحكي من آل حسانم
إذا اشتد زحف بأمريء ما يصنع ؟

لكتب له الشافي تحت هذا البيت :

يُستأوى حواء لم يكتم وتصدت
وبصير في كل الأسور ويحضع
وتصل الرسالة إلى صاحباها الوهالان ، فيكتب من جديد للشافي :

ويكتب يستأوى والمري لسانك الذي
ولي كل يوم قصيدة يتجسرع ؟

ويرد الشافي أجراً تصبحت الأخيرة يقول :

فلن هو لم يصبر على ما أصابه
وليس له فيه سوى قصيدة يتجسرع
وإذا كان هناك من الشعراء أو من الناس ، من يقولون : إن حبة السبيل بلاد وآي بلاد .. فلن الشافي يجتد لنا مكان البلاد ، في أن معاصرة من لا نحب ، هو البلاد كل البلاد ..

أعتر الشافي في النسياء والسياء
إن حب النسياء جبهة السبيل

ليس حب النسياء جهيداً ولكن
فرب سن لا نحب جهيد السبيل

ولما كان كثير من عند ضيق زمانه أو عصره ، وما فيه ومن فيه يتطلع في رعوته وطيش وحق ، فيسب زمانه وعصره ومصره ، فإن الشافي يقول في بيت واحد شعر : إن عيشاً فيها ، وليس في زماننا ، وما لهذا الزمان حيب غيرنا !!!

تحبيب زماننا والعيب فيها
ولنا زماننا حبيب سواننا

ومن شعر الجليل حقا وآده ، قوله حين يدعونا لترح المعوم والتركل على الله مفرج الكرب .

سهرت أصون وناست صيون
في أسور تكون أو لا تكون

فأترأهم ما استطعت من الف
من لعلنا لك المعوم جئون

إن رؤيا كضياء ما كان بالأم
من سيكنا في خد ما يكون

وفي هذا المجال يقول أيضاً :-

صبراً جبالاً .. ما أقرب الفرحا
من راقب الله في الأسور نسي

من صدق الله ... لم ينسأ أني
ومن رجاء يكون حيث زينا

لكن الشافي يقدم المراء لنفسه ولأمثاله على مر العصور ، من أهل الفضل والرفان ، فيؤكد لنفسه ولثاقاً وصدقاً ، أن الجنيث هي التي تطلع على سطوح البحار والأنهار ، ينشأ السدر واللاك في أقصى أحواله . وإذا كانت السموات ممتدة بملايين الملايين من النجوم التي لا تحصى ولا تعد ، فإن الذي يصيبه الحسوف أو الكسوف ، هو لفظ الشمس أو القمر ... وفي هذا المزله كل المراء لأهل الفضل والبطولات والرسالات :-

أما ترى البحر تملو لوقه جه
وتنظر بالقي لناعه المور ؟



الطلع به ، وإلا سوف يذهب إلى ربه راضياً مرضياً في الحال الثانية :

سأضرب في طول البلاد وعرضها
أنال سراي أو أسرت شهريبا

فلن تليفت نفسي ... قللة مؤمرا
وإن سلمت كان الرجوع حيبا

ويظهر لنا من استقرأ كثير من النصوص الشعرية للشافي ، أنه واجه كثيراً من العداوات ، وبخاصة من رفاق دربه ، في حقول المعوم الدينية . وهو أمر يظهر في كل عصر ، ومع كل عالم أو مفكر يتبع في علمه أو فكره أو دينه . لكن الشافي الشاعر المتبصر ، يرى أن ألس وأفدح العداوات ، هي عداوات الحساد . فكل العداوات يمكن أن ترجع وتتصل إلى مودة ، إلا عداوة الحساد !!!

كل العداوات قد تترجي مودتها
إلا عداوة من صادق من حسن

لكن ماذا يفعل الشافي ، عندما تمتد بساحته أصوات السفهاء وعداوات الحساد ؟ إنه لا ملجأ له إلا أصمت الحكاه ، وحلم الحياه ...

عاشط السفيه بكل قبح
فأكبره أن أكون له حبيب

يزيد سفاهة فأزيد جلياً
كشور زاده الإحراق طيباً

لذا اشتدت عداوة الأعداء والمخالفين ، فلا حيلة إلا أن يالصبر ، ويترقى الأمر ، لفته سبحانه الجزاء الحسنه ومن يشتد الله يحصل له فرجاً وهنا يقول لنا الشافي من شعره ، الذي يحفظه الكثيرون ، ويضمونه في لوحات جميلة مطبوعة :-

ولرب نازلة يضيق لها الف
فدعاً وعند الله منها المخرج

ضالقت فلما استحكمت حلقاتها
فرجعت وكنت لظننا لا تخرج

عسل الشمس

فؤاد قنديل

حق هذه الذكريات المملوءة تسبح في فضاء رمادي يلغسه الضباب ..
وهي مصرة على أن تمضي رغم ذلك في محاولات العنيدة للتذكر .

ولم تنسب إلى أبى - في السنة الأخيرة بالذات - كلها أسرفت في تيش
الماضى ، في محاولة للانتقال إليه ، طالت بها خلوقات غير مرئية ، وخفت
بأجنحتها لتسمح لها بالتحرف عليها ، فتقول :

- ارجعوا .. ليس الآن .. ارحلوا

كانت تعلم أهم رسل الموت ، يطلبون إليها الاستعداد ، فقد آن
الأوان ، وهذه ميزة لا تتاح لكل الناس .. فها الموت يمنحها القرصة
بإعلانه من نفسه .

بدت خائفة وعاجزة ، لكنها لا تريد أن تستسلم .
عاد الذباب ، لويحت له بكفها التحيل ليتبدد ، هذا الذباب كأنه يود لو
يعرف فيها تفكر :

يلغها صراخ أحفادها وشقاوهم .. كان الأولاد في أول زمانها بلا صوت
وبلا مطالب ولا خيل .. أتجبت أحد عشر .. لم تحس بأحدهم .

التلع خفيف هربا من أعينها فاصطدم بها ووقع عليها . لم تتراجع رغم ما
أصابها . رأت أن تبارح المكان لأنه طريقهم وسوف يقعون عليها مرات .

سقطت الشمس الآن من الجدران ، وهبطت إلى الأرض .

استدارت إلى الحائط وأتممت عليه ومضت .. السحابات السوداء
على عينيها لا تكاد تتبع لها الفرصة كي ترى الخطوط المحددة لمعالم الأشياء .

تقدمها ذراعها ، يحزم من الفضلاء كفرن الاستشعار ، يكشفها الطريق
إلى الحارة . اجازت العتبة ، وأكملت ثلاث خطوات ثم جلست .

هذا مقامها الهادئ . هنا أقرب مكان إلى الدنيا .. تمضي خلاله في
دراسة صامتة لا يدور حولها ، رأسها للوحيد سمعها الذي يعمل بكفاءة .
تميز هذه البيت من أختها ، وهذا الولد عن أخيه ، وتميز صوت الشيخ
جوهري والقدماء ولدعا ، وتميز نباح كلبهم من كلب البنداري .

منذ سنوات وهي تراقب نفسها تمضي في طريق شاحب الضوء . سرعان
ما بدأ الظلام يكسو ، ومع مضي الزمن الرديء تحيط بها العتمة ككفالة من
خيوط المتكويث .

لا أحد يمنح عليها في هذه الدنيا إلا الشمس المهيبة الخنون ، وماذا ذلك
للكل أهدأها ويودون لو ترحل .

تحسن أن الشمس تحضنها وتغلق عنها أرويتها المضيضة ، وتمسح عظامها
الرميمة ، وتداعب كسماها الجلدى ، وتسلها للذكريات .

لا يمكنها أن تسترجع طوقان الذكريات دون أدنى إحساس بالحرارة أو
الندم ، وهي ترى أن هذه السنوات ليست كالسنوات السابقة .

دفعته عن أنفها ، فعاد وحط على جبهتها ، بصعوبة وقعت
يدها وأيمدته ، حام وحيط على قمها ، صبرت عليه لحظات ،
ثم تنفخت فطار .. عاد فوقف على خدما العظمى .

تأكدت أخيرا أن الذباب لم يخلق إلا لها ، وأنه لن يرسل عن
وجهها .

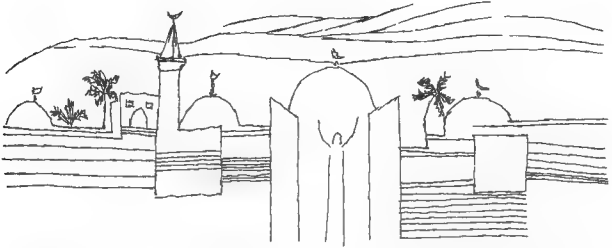
لم يكن دفعها له إحساساً خالصاً برفض قدرته ، بقدر ما كان رفضا
لوجوده الذي يعوق تأملاتها الكسولة في مسافة بعيدة من الزمان .

قالت لها أمها : لقد وضعتك يوم شق زهران
حاولت أن تتذكر ماذا قالت عن زهران - فلم تسعها الذاكرة وتخلت
عنها فاما ، كما تعودت أن تفعل في مناسبات عدة ، لقد هذا الماضي كصفحة
عما الزمان ما بها من سطور .. ربما تذكر موقفا من المواقف الحرجة ، كيوم
طردها زوجها وأهله إلى الشارع ، ولم تبارح الدار إلا بصحبة أولادها
السة ، وأبت أن تذهب إلى أهلها في الجزيرة .

بقيت في القرية تكافح مرفوعة الرأس وترعى أولادها ، تحت سمع
وبصر زوجها وآله ، إلى أن جاءوا هم بأنفسهم وأجبروها على العودة
لرؤيتها متشعبة بالكبرياء .

وتذكر يوم معركة الجسر مع الهلالية بسبب نزاع الرى الشهير . لقد
اشتركت فيها بنفسها ، ولم ترضخ لأمر زوجها بالعودة إلى الدار إلا بعد أن
شجبت بحجر ثلاثة رموس .





نسيتهما وواصلت تأملاتها .. لقد عاشت طويلا وشرب جسدها كثيرا من
عسل الشمس وكثيرا جدا من برودة الظل .. رحل الزوج مبكرا ومضت
وحدها ترى أحد حشر وجلا وامرأه .. انتشروا في الأرض لا تراهم ، إلا
الأصفر الذي يقيم معها بأولاده . والكلمات بينها قصيرة ومكثرة .

بلغها من جديد سراج الأولاد وضجتهن .. خرجوا من اللسان
متدفعين ، يتساربون ويتقاذفون الأشياء .

فجأة انتهى أحدهم ومد يده إلى نعل الجدة ، وليل أن يلف به لحياء ،
قيضت عليه يد الجدة . لوجيء الولد ، الذي يعرف أنها عمياء ، يدها تكاد
تسحق يده . حاول أن يخلص يده بلا فائدة .. بيت الولد الذي كان يرى
يدها طيلة النهار ترمش ، فكيف أصبحت الآن في منتهى القوة والصلابة ،
كأنها ليست لإنسان ، إنما لآلة حديدية صدرت الأوامر لها أن تقبض
لفقبضت .

سلط النمل وجري الولد .

ابهتجت العجوز هذا التصر المزور . تهابت وابتملت رقبها وجذدت
لعابها . دمت في لعمها سعة من القرفظ . انفضل بها لسانها . خامسها
إحساس بالألم في استمرار الحياة . دفعت عنها بكل حواس أوامها اليأس
والاستسلام .

ورغم أنها تعتقد الانسجام مع هذا العالم ، لكنها تود لو تبقى كي تنفج
عليه وهو يتنفس بالجنون .

ما زال لها في الدنيا عمر ، وما يزال مطلوبها منها أن تعيش . يريد الله لها أن
تشهد مزيداً من الأحداث في هذه الحياة المتردية .

شردت قليلا وغلبها إحساس بالأسى . انتهى فجأة بالدع والنشيج
المحوم .. تذكرت أن الوقوف فلت دون أن تسجد سجدة واحدة لله ، وقد
أصبح لقلوه وفيها . ماذا تقول له وكانت صحتها إلى وقت قريب أفضل ما
تكون .

اختنقت باليأس والكمد ، وعطر لها طيف سؤال :

هل يكفيها أن تسلم لله قلبا طامرا ؟ ●

طويلة تلك المسافة التي قطعتها مع الزمان .. كانت تعمل وتعمل ، حتى
إذا أرادت أن تنسى ، فإنها تنسى بضمه مفيد .. كانت دائما ذات فائدة
زوجة أصفر أبنائها التي تربت بوجهها طيلة النهار :

قالت له :

— إن أمك تصنع غرزات المسبحة المقطوعة للبط

لم تدافع العجوز عن نفسها حين قال لها :

— أرجوك يا أمي .. لا تفعل شيئا

وكأنها فقدت الإحساس بالظلم ، لم يهتم بأن تقول له إنما وضعت للبط
حيات القول .

كانت متأكدة أن دفاعها غير ذي جدوى ، فإنها المنهر بجمال زوجته لن
يستمع إلا لقلوها . هي متأكدة أنها ألقت للبط حيات القول .

— جيل مجنون . هل يعقل أن ألقي للبط غرزات المسبحة ،

صحيح أن رؤيتها بالعين مضطربة ، أو ربما مملوءة لكنها تستطيع أن
تعرف حل الأشياء وتحدثها باللمس إذا أسكتها .

بيديا تستطيع أن تفرق بين رفيف صنع قمع خالص ، ورفيف أضيف
إليه قليل جدا من الدرة .

انتهت إلى الانتعاج بأن هذه السنوات رديئة ، زيفها المزيفون وعشها
التجار .. لم يكن لإمرئه أن يفكر من قبل أن تمتد يده إلى طوقس التبل
والحياء ، لكنها الآن تجتد إلى ما مدى .

اكتشفت أن الشمس ترحل عنها ويغطيها الظل والثلج . بسطت راحتها
عسل الأرض ، واعتصمت جليها ، تحركت قليلا في اتجاه الشمس
المزدهرة .. تحسست ماسها المتهريء ، قرنته منها .

قالت زوجة ابنها التي تلوك في شوقها — في خلاصة — لمن اللادن

— هل أجلك إلى الشمس يا خالة ؟

كانت غص أنها بالقرب منها ، تنفج عليها وهي تقبع وحيدة في منى
الشيخةوخة .

وتشي في جوهرها بـ (فوات الوقت) أو (إدراك المألوف بعد غيابه) :-

مشيتا إليك مسافة أجيال
ويوم وصلتك كنت بعيدة
وكنا هربنا

(في الطريق إلى بيروت)

أو :-

أفسر
كان هو الحد الآخر ما بين اثنين
التقيا في حمة ليل
وافترقا في صحوة شمس

« حوار بين زمين »

أو :-

الساعة جازت منتصف الليل
والشارع حال إلا من ظلي
إلا من صوت يبحش في صدى
وتوافد جيران أطفالنا الحزن وال
أخشى أن أوظفها

(لم رحل عنا)

إن الاحتفال بالزمان في شعر « بلند » وتقديسه على المكان دائماً ، أو إدماج هذا المكان في نسجه يخلق إدماجاً متكرراً به (حتمية الاختيار) و (مواجهة المصير) رغم الصغار المصروب حول إنسان هذا الوطن ، وقسوة ظروفه وضراوبها .

إن (الزمان) يمثل في الغالب مفتحاً لـ (مكان) و (الحال) كليهما (ويوم وصلتك - أمس) في تلك الليلة - الساعة - هو الزمن الصعب ... الخ) .

ويتمثل ثال هذه الأنماط في (تكرار القصيدة) التي تمثل (تيمة) معينة تكثف من قيمة الإجماع ، وتواصل من تأثيره ووجدان الملقى ، إما تمثل خدوة التجربة الشعرية ومصلحتها ، وتكثف دلالة الواقع في مفردات قليلة :-

ويوم وصلتك كنت بعيدة

أو :-

ما أكبر ظلك إنساناً يحمل مشر هويات
في زمن ... في بلد لا يملك أي هوية

أو :-

لا ... لم أسأل
أفشل في الحرف ولم أسأل ... الخ

وثالث هذه الأنماط الشائعة في قصيدة « بلند » هو ما يعرف بـ (الحذف) أو (التقطع) أي إضافة الصمت كلمة ثانية :-

وقول هو الزمن الصعب ...

أحار عدوى وجو صديقي

و :-

سأجيء إليك كأخسر ليه ...

إلى بيروت مع تحياتي

وليد منير

في زمن ... في بلد لا يملك أي هوية
سيكون مدناً من يملك أي هوية

« بلند الهيدري »

« يكتب الكاتب لأنه خائف » . هكذا يقول « جان بول سارتر » ، فنختلس النظر إلى كبرياتنا ، ونشرع بالرفقة في البكاء .

ولكن ... لماذا يذفقه الحرف إلى الكتابة ؟

يذفغ الكاتب لأنه أقدر الناس على الرصد ... هل الرؤية ... هل التعامل ، ومن ثم على التنويه ، وعلى الشعور المبكر بالكارثة . ويندفع الحرف إلى الكتابة لأنها المازي الصغرى الوحد لل إحساس بانحلال النظام الكون عند الفنان .

الكتابة فعل يتم من الوعي ... من المحسوس ... من المشاركة ... من التجانس الملموم مع الواقع .

وه بلند الهيدري « في مجتمعه الشعرية الأخيرة » إلى بيروت ... مع غيابة ... يدفع إلينا بهذا الشعور القليل - الحرف - عبر تيار دباب من العلاقات والصور الشعرية المتشابهة ، وينجح في تمهيد « كابوس » الموت المتجدد ، والضياح المتصل من خلال إصصائية التركيب والإيقاع والنسق الصغرى ، رأساً (حبراً ناثلاً) بحجم بيروت (الجرح والوليمة) :

لا شيء سوى الليل يلطم ظل
والليل طويل خلف الأسوار
الليل طويل

أطول من يود شتانا
أبرد من حين امرأة لا تملك سرأ
يأنت الليل البارح خلف الأسوار
يأنت الحبر الناث - بين الأحجار

يا أرض الملع

هل في ... أن أسأل ليلك أن يسترحاري
هل في ... أن أحصل في الظلمة أوزاري
هل في ...

(إلى بيروت ... المجر العاتية)



سبحي الصبح
وتمتعي برميا خلف الأسوار
ومدنيا خلف الأسوار
ولكن .. لن تعرفني
لن تعرفني
فأنا محب في ظل .. ظل لا يذكر شيئاً عني
... لن تعرفني



وهو (يماثل ظله وحيداً) ويجمعه (في الصباح)
حشا من الوقت ، ويوزعه حشا آخر . (ملكه) أو
(يرميه) بعيداً . يذعه كي (تلتصق الأبواب الموصدة)
أو تعرج به (صورة عتيق) فيصدر (ألفاً وليداً يرضع
النجوم) . إن ظله يتأرجح بين هياوة الانسحاق ،
وسياء الحلم ، بين المحر والانتقام ، بين الحضور
والرواقسي لتأهم والغيب الفاعيل الأليم .

إن (الظل) هو الرمز أو (الكلمة المفتاح) - بتعبير
البنيويين لعالم - بلند الجندري ، في هذه المجموعة
الأخيرة من قصائده ، فهو يتكرر (١٧ مرة) بشكل أو
بآخر ، ولا تكاد أن تخلو منه سوى قصيدتين أو ثلاث
(تكونان المجموعة من ١٢ قصيدة قصيرة) . وهو يمثل
في إقاماته ودلالاته عوالم الصورة الشعرية وطمحة
سدائها ، وتتجمع حيوط الرؤى التشكيلية لتتسج من
حول نسجها الدلال الأثير فيؤيد بملاية (نواة التوليد)
الرئيسية للموقف الشعري العام .

يتميز الإيقاع الشري عند بلند الجندري ، منذ
أول أصداء ، خفقة الطين ، إلى هذا العمل الأخير إلى
بيروت ... مع إصباح ، بطول الجرس الموسيقي ،
وإطباعه بشكل واضح وعطير مما يقرب به إلى نموذج
الشعر الفصلي ، وينادي به عن روح و القصيدة
الدرامية ، ولكن بلند ، يحول رغم ذلك شطط هذا
الصوت الدفائي ذي التردد العالية بطلاقة درامية عاتقة .
إنه يستعير من المسرح شكلين أساسيين من أشكال
الحوار وهما (التناقوس) و (المونولوج) كي يبلغ من
غلاظها باب التعبير الدرامي للوسوم بتعدد الأصوات .
ولقد بلغت تلك التجربة ذروة تمازجها عند بلند ، في
حيواته و حوار عبر الأبعاد الثلاثة ، ولكن طغيان
الروح الفنتازية ما لبث أن تسرب إليه لهما نل ذلك من
أعمال .

في حوار بين زمتين ، يرادف الشاعر طموح القصيدة
الدرامية من جديد ، ولكنه يخفق في تحويل المجري
الغنائي العارم الذي يضربه في صلب القصيدة إلى لغواء
أعسر أكثر اعتماداً على الحدث أو أكثر تدريجاً في
الصراع ، فيكتسب بث بعض عناصر الدراما في غلاظ
الشكل الغنائي للقصيدة :-

- هل تذكرن ؟
- كلا .. كلا
- بالأس هتا حاتتلك حق الموت
- وما .. كل أصابعي الحس
- مازلت مفروسات في حبيتك المظلمتين
- ولي شفتيك المهدئين
- ولي الحق المخبري مثل بقية رمس

وإخراجياً ، بحيث تكشف عن منابع التجربة الوجدانية
للشاعر بما يسهمها من سمات الحب والضياع
والأفورية .

الظل هو انعكاس للذات كوجود فيزيقي . ليس هو
الذات نفسها ، وليس هو صورتها الجلية الواضحة .
إنه انعكاس تغلفه العتمة والغموض ، ووشي في معنى
من معانيه بالتداعي والمرب والمراقب .

هل لي
أن أسأل :
كيف تغيبنا لرض ، وقد بنا شمس في القل ظل
إن الشاعر يدعي ، ويألف به غطف الأسوار فلا
يتعرف عليه عابر في صبح أو مساء لأنه (محوون
ظل) ، مطروح الصلة بذاكرته :-



متفلة يشار صبح

إن هذه و التقنية الجمالية و تنجح في شحذ الصوت
الشعري بمساحة واسعة من التوتر ، تدفع بالقارئ إلى
التوقف بعضاً من الوقت للتأمل والاسترجاع ، وتعمل
على إيقاظ وعيه وانتشال مشاعره من مودة الاستراب
العاطفي في تيار الإيقاع الموصول للغة الشعرية .

وتعمل الدلالة اللفظية للألفاظ الثلاثة السابقة في
تواضعها على الوصول بفاعلية التأثير الشعري إلى
أقصى درجاتها من خلال توظيف العوالم النفسية
(الاسترجاع الزمني) ، والسمية (التكرار)
والبصرية (القطع) في خدمة الرؤية التشكيلية ككل ،
وشحطها - كما يقول بلند - بإعانة مستحقة . كما
تلعب صورة (الظل) بكافة تنوعاتها وإفراعاتها دوراً
جوهرياً في تجديد أبعاد الوجود الإنساني داخلياً

... هلا

— كلا . . . كلا

إن الجواهر هنا يدور بين (المقتول) و (الظل) ، ويعتمد في جوهري على المقابلة بين (الأسي) و (الغد) ، ولكن حيط الحدث يمتد تحت سطح الإقصاء الغنائي للذات وربما وإنها بسيطاً عما يحيط ببعض تنامي الحس الذمائي في القصيدة .

يرتخي العصب الدرامي إذن كي يشتد في المقابل العصب الغنائي في القصيدة ، وتلح (صحة الخطاب) بدورها في الحضور والتواجد .

تفرأ لك يا بيروت .

بيروت شقي وذلك وطول يهرى صباك
السي .

○○○

وقول : الشهدا . . .

وقول : . . .

وقول : . . .

○○○

أنت مدان يا هذا

(الخ . .)

وقد ترتبط (الخطابية) أحياناً بشدة وقع الأذمة السياسية أو الاجتماعية ، وأنتها ، عما يدلع بالشاعر إلى خلق حالة من التوازن النفسي السريع تتيح له نوحاً من التفكير الموضوعي معها ، ولكن خطافية « بلند » تغتد إلى جزء كبير من شعره دون أن يكون هذا الشعر مرتبطاً في عموميه بالأحداث أو الزمن التاريخية المباشرة والخطيرة .

وإن كان « بلند الحيدري » قد تأثر في بده حياته الشعرية بشاعرين غنائيين كبيرين وهما (باعترافه) : - أحمد شوقي ، وحمود حسن إسماعيل ، حتى أن تأثيرهما مازال يحدو حتى الآن في ثنايا أشعاره محسوساً ولاتفاً (حل مستوى الإيقاع بالذات) ، فقد تأثر في

أسلوب معماره الشعرى بأستاذة المثال (جواد سليم) حيث أخذ عنه هذا الحس التصميمي للمحكم ، وهذه الرؤية الهندسية المحيكة الأطراف .

تبدو (بنية القصيدة) عند « بلند الحيدري » - سواء وهي ببلدك أم لم يبح - كياناً جسيماً يحسب الأبعاد والنسب ، ولقائياً حل دعائم ذات تصميم مسبق تم اختباره بمنتهى .

وبقدر ماثنى حلة « المخصصة البنائية » في شعره بأغراض أهمها وحدة البناء وقاسكه ، فهي تعمق في بعض الأحيان إمكانية المفارقة الشكلية ، وتتغلغل تعدد مستوياتها .

إن « بلند الحيدري » يصدر في هذه المجموعة عن شعور جارح يعمق المسألة ، حيث تنفجر متهمة الخاصة في تخلايا حمة الإنسان العنصر العامة ، وتخللها ،



وتبطل من روافدها . وهو يبلور تجربته الشعرية في رؤية رومانسية ثورية مفعمة بدلالات الحزن والقلق والتوجس والقلق . وتحمل تجربته هذه المرة كل خصائص شعره الفنية التي اكتسبها عبر سنوات طويلة بإجبابها وسليباتها على السواء .

إن بيروت (الظل / البحر / السي / الولاية) هي المرأة التي عكست وجه العصر القبيح بتناقضاته الريبة ، وهي المسألة التي تمثل فيها ذلك الوجود الإنسان المخذوع ، وذلك القدر المياشت العنيد .

يقول بلند « وذات صباح أدركت بيروت أن حبيبها هم الذين يموتون من أجلها ، وأن الجهاديين سألحياهم هم السليبي يموتون من أجل حياتها . . . أما هؤلاء الذين حبسوا الوطن حقبة ففروا بها . . . وظنوه سلعة فأنجزوا بها . . . وأن أرضهم قد تحصل على كتف مسافرة فسافروا بها . . . فقد كاترا من بعض قائلها . . . وكان عظيم مصيبتها لهم هو أنها عذبت بهم فأبقت عليهم ليجعلوا من موعها وليمة يتزعمون فيها الألفعة ، وتتصالح فيها أيدي القتل » .

إن الخدعة مستمرة ، والقناع لم يسقط ، و« سدوم » تكرر صورتها القديمة في زمن آخر ، وفي مكان آخر ، وصوت « بلند الحيدري » لم يزل يصعد من قاع العنمة والفراغ : -

وكانت الرياح
تصفر في الأعمدة السوداء من جرائد الصباح
وكان لها كان
اللبل في المصباح
وكان لها كان
بعض دمي يتز من أحذية السباح



الدراما بين المفهوم والشكل والنظرية

١

د . نهاد صليحة



إذا انغلقتا من فرضية أن الإبداع الفني الدرامي نشاط إنسان يهدف من طريق الاسترجاع الواعي لتجربة حدثت ، أو التمثل الافتراضي لتجربة عتملة إلى اصطلاح تشكيل رمزي ملموس يهدف بدوره إلى انتظام تجارب حياتية جديدة ، أو احتمالات قائمة للتجارب قد تحدث ، في نسق الوحي ، الذي يتنظم حصيلة تجارب وغيرات سابقة ، وإذا افترضنا أن التلقي الفني لنشاط من النوع نفسه - أي نشاط معرفي يهدف إلى ترجمة التجربة المسرحية المختلفة إلى معنى له دلالة حياتية الحالية أو المتوقعة أو المحتملة - أي معنى يمكن انتظامه في نسق الوحي بحيث يتفاعل مع عبرات وتجارب مختلفي السابقة ، ويدخل في نسقها المعرفي الذي يتعامل من خلالها مع العالم في نطاق الممكن والمحتمل ، وإذا قلنا فكرة الجدل باعتبارها

ليبدأ الأساسي الذي يحكم عملية الإبداع ، وكذلك عملية التلقي في الفن الدرامي - بمعنى أن ألف يتشكل في وجدان المبدع ، ويصيا في وجدان الخلق من خلال جلده مع الحياة في واقعها الملموس أو في تصور الإنسان لها ، إذا قلنا الفرضيات السابقة ، إذن يمكننا أن نحاول تعريف الدراما بعيدا عن النظريات الدرامية المبروقة ، والأشكال التي فرضتها هذه النظريات وتنت لها . كذلك يمكننا أن نقرر نشأة الدراما تفسيراً استيمولوجيا لا تاريخيا - أي أن نقرر نشأتها في ضوء طبيعة ومعتقد المروءة الإنسانية بدلا من أن نرجعها إلى أصولها التاريخية المبروقة في القرن الخامس قبل الميلاد في اليونان في الاحتفالات الدينية - كما يفعل الكثيرون .

إننا هنا ، لن نحاول تحديد مفهوم الدراما انطلاقا من أية نظرية درامية - أرسطية ، أو ملحنية ،

كلاسيكية ، أو رومانسية ، طبيعية ، أو رمزية ، أو غيرها . وذلك ، لأننا نؤمن بأن أي تنظير للدراما إنما هو مرحلي ومتغير ، بينما يظل مفهوم الدراما باعتبارها تجربة معرفة أساسية حياة الإنسان ، تقوم على الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آتية ، أو بين عالم الواقع وعالم الاحتمال ، مفهوما علميا ودائما يرتبط بطبيعة واقع ومعتقد المرء المسرحي ، كما يرتبط بطبيعة نشأة الدراما من الحاجة الإنسانية التي تليها ، وهي الحاجة إلى المعرفة ، أي إلى انتظام التجربة ، أو الافتراض الوحي لتجربة يمكن ، في نسق تشكيل مفهوم ، يمكن الاحتفاظ به في الوحي ، بحيث يصبح جزءا من المعرفة الإنسانية ، ويحدث يصبح جزءا من تصور الإنسان لما هو محتدل في الواقع .

لقد نشأت الدراما من حاجة إنسانية أساسية في مرحلة سبقت التنظير الدرامي . وهل هذا ، فأي تحديد حقيقي لمفهومها ينبغي أن يتخذ انطلاقا من البديهي فهم هذه الحاجة الإنسانية بعيدا عن أي تنظير لاحق ، خاصة وأن التنظير للدراما ، أو فن عامة ، عادة ما يلي مرحلة الإبداع الأولية ، وكذلك التلقي ، وخاصة ما يكون أتمكنا وتبيننا لوقفتنا معن وللسمة معية ، فدية أو جامعية ، أي أن النظريات الدرامية للمختصة الدرامية ما هي في حقيقة الأمر إلا محاولة لإملاء شكل درامي معين يمكنه ويخدم الجاهل فكريا معينا ، سواء كان فرديا أو جماعيا .

إن كل النظريات الدرامية تصيب عندما تقرب ضمتا بأن تحديد وظيفة الدراما أساس في تحديد مفهومها ، ولكنها تحل محلها عندما تقتصر وظيفة الدراما على خدمة موقفها الفكري وأهدافها الفلسفية أو الاجتماعية متجاهلة وظيفة الدراما كششاط معرفي ، وتقرر مفهومها للدراما يتفق وخدمة هذه الأهداف .

ونحن هنا نقدم محاولة في تفسير مفهوم الدراما في ضوء الحاجة الإنسانية التي ولدتها ، وحددت وظيفتها ، وهي المعرفة من طريق التصانص أو الجدل ، قبل نشأة التيارات الفكرية المعقدة ، وبعدا عن فوضى النظريات الدرامية المفرقة .

نشأت الدراما في بادية الأمر - في تصويري - من نزعتين أساسيتين ، في نشاط الإنسان المعسرلي الفطري ، ومن خلال هاتين النزعتين تستطيع تحديد ماعية الدراما ووظيفتها اللذين لا يتغيران مهما تابعت المدارس والمناهج المسرحية .

أما النزعة الأولى فهي الحاجة إلى السيطرة على تجربة حياتية حيوية ، من طريق اكتشاف معناها أو استنباط قوانينها وتخويلها إلى خط من التوقعات يتم انتظامه في تيار الوحي ، وتوصيله إلى آخرين بصورة مقنعة نفاة ، بحيث يتصل الوحي الفردي المرقق بالوحي المرقق الجماعي ، وتصبح تجربة الفرد هي تجربة الجماعة ، وذلك من طريق الاسترجاع المصطنع ، الصانع ، الحركي ، المباشر للتجربة ، من خلال صاحب التجربة نفسه ، أو آخرين يقومون ، على بعد زمني من التجربة ، أي بعد انتهائها ، بحيث يصبح



التمثيل بين الجدل والواقع الدرامي

الإنسان في هذا الاسترجاع المحركي الرأسي ممثلاً ومتفرجاً معاً، مشاركاً في التجربة ومشاهداً لنفسه والتجربة من بعد في آن واحد، وبهذا يتكشف من خلال هذا الاسترجاع معنى التجربة وبقيتها، وبهذا يتملكها الإنسان ويتصلها، وتصبح جزءاً من كيانه وصحبه المرفقة.

وحيث إن التجربة الإنسانية منذ بداية الخلق كانت دائماً تجربة صراع بين الإنسان وقهره من الشر، أو بين الإنسان والطبيعة الخفية، فقد كان الاسترجاع المحركي للتجربة الواقعية، أو الاصطناع المحركي لتجربة مفترضة وارد حدوثها ما يدور حول صراع الإنسان وإحدى هذه القوى برفض تنوير هذا الصراع وحسمه، وتحويله إلى خبرة يمكن الاستفادة منها في المستقبل، أي تحويلها إلى احتمال قائم، وكذلك يرفض تأكيد أو نفي قدرة الإنسان في ظروف مختلفة على قبول التحدي والانتصار في صراعه مع الحياة.

أما الزمرة الثانية وراء نشأة الدراما باعتبارها نشاطاً معرفياً، فكانت الزمرة الأثروبولوجية في الفكر الإنساني، أي نزعة الإنسان والجماعة إلى تفسير الظواهر والقوى الطبيعية الغامضة التي تتأصمهم المداة أحياناً تفسيراً إنسانياً، في ضوء التجربة الإنسانية ومشعلها، بحيث يسهل فهمها، والتغلب على الأساليب الباطنية من الجحول. ولكنه والتصور الوسطي (ترجمة ف. هوبان إلى الإنجليزية) يقول ج. د. هوبنيتا:

«إن الاتجاه إلى الواقعية في التفكير في المصور الوسيط كان دائماً يؤدي إلى الأثروبولوجية (أي إضفاء صفات الإنسان على المراتب). إذ أن تناول أي فكرة مجردة باعتبار أن لها وجوداً حقيقياً كان يدفع العقل إلى محاولة رؤيتها كصورة مجسمة. وكانت وسيلة العقل لتحقيق ذلك هي قسّط الفكرة بالإنسان. ومن خلال هذا النشاط تولدت ملكة التفكير الرمزي أو الاستماري (ص. ٢٠٦).

لقد تصور الإنسان وجوده قوى غيبية خلف الظواهر الطبيعية، وخلف الموت والإحساس والميلاد، وسبع على هذه القوى الغيبية صفات الإنسان. وقد أدى ذلك إلى نشأة الطقوس الحركية التي قسّط صراعاتها رمزياً مع القوى الغيبية ينتهي بإرضائها بصورة أو بأخرى على حساب معاناة إنسانية (كما يوضح فريزر في دراسته للطقوس الوثنية في كتابه الفعن اللغوي) - حيث كان الإرضاء عادة يتضمن تفجيساً أو ضحية إنسانية، بحيث يتحقق نوع من الاتساق في البهابة بين الإنسان وهذه القوى الغيبية التي تتصارع معه.

ونلاحظ أن النشاط المحركي الذي ينبع من النزعتين - السابق ذكرهما - سواء كان استرجاعاً لتجربة ماضية (أو اصطناعاً لتجربة قديمة) تتضمن صراعاً بين قوى محسوسة، أو كان قلماً حركياً يجسد صراع الإنسان مع قوى غير ملموسة، كمجسّد إنساني مفهوم - في كلتا الحالتين نجد أن هذا النشاط المحركي يتميز بالعناصر التالية:

١ - أن موضوعه هو صراع يكون فيه الإنسان طرفاً.

٢ - أن هدفه هو استكشاف وتوضيح معنى التجربة، وحسم الصراع. وفي هذا الصدد يقول الباحث الأثروبولوجي فيكتور تيرز في كتابه الدراما، ومجالاتها واستمرارها (١٩٧٤) بأن الظواهر الاجتماعية ذات الطابع الدرامي عادة ما تعتمد على صراع عتلى شرعاً في نسق اجتماعي قائم، ويتصاعد إلى ذروة حتى يجسم إما عن طريق الفصل التام بين قوى الصراع أو المصالحة.

٣ - أن التمثيل أو الحركة المصطنعة في جمع هي وسيلة.

٤ - أن المبدأ أو المنطق الذي يحكم تطوره ومسيره هو الجدل.. الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آتية، أي بين مراحل المرض في تنبأها الزمني، بين مكان المرض الواقعي ومكان الحدث للمسرحي الأتراضي، بين واقع المرض المصطنع وواقع المتفرج، بين المرحلة التاريخية التي تمثل خلفية المرض والمرحلة التاريخية الواقعية، وهلم جرا.

وعلى هذا يمكننا أن نحدد مفهومنا عاماً للدراما في ضوء البدايات المعرفية القريضة - التي سبق ذكرها - كما يلي:

الدراما هي نشاط معرفي واع، حركي، جماعي تخيلي، بمعنى أنه قد يستعصر تجربة ماضية استحضاراً وأصابعاً مصطنعة أو قد يجسد رؤية افتراضية في شكله عروس، وهو نشاط يطرح صراعاً يمتد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة، ويتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه وتنازله، ثم انقراضه سواء من طريق المصالحة أو الفصل بين قوى الصراع.

أما المبدأ الذي يحكم هذا النشاط المعرفي الجماعي في كل نواحيه فهو الجدل: فالدراما تقدم عالماً مصنوعاً يعتمد في بنائه على الجدل لا للمحاكاة، بمعنى أنه يشكل من مجموعة من العناصر المقتلعة مثل مكان المرض الذي يختلف عن مكان الحدث الدرامي المقترض، وزمن المرض الذي يختلف عن الزمن التاريخي للحدث الدرامي، وخصائص المرض التي تختلف في واقعها عن الأنوار المتخصصة، بحيث تتحول التجربة الإنسانية التي يصورها المرض من تجربة خاصة ماضية واقعية، أو رؤية فردية، إلى تجربة عامة حاضرة لها صفة الإنعاق المؤقت أو الدائم.

فالتجربة الإنسانية عندما تقدم من خلال عالم المسرح المصنوع لا تتصل المشاهد باعتبارها محاكاة لتجربة لواقع خاص حدث، بل تتصل إليه باعتبارها عرض تصورياً مقنناً ومختلاً ما يمكن أن يحدث لأي فرد في المجموعة إذا مر به التجربة. أي أن عالم المسرح المصنوع يقوم في أسسه على ترجمة التجربة من عالم الواقع المحسوس العشوائي إلى عالم الاحتمال، المنطقي، الخيالي.

والعلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح، أي بين المتفرج وبين عالم التجربة المسرحية المصنوعة يتطلب تسجيلاً لواقع خاص حدث، بل تتصل إليه باعتبارها عرض تصورياً مقنناً ومختلاً ما يمكن أن يحدث لأي فرد في المجموعة إذا مر به التجربة. أي أن عالم المسرح المصنوع يقوم في أسسه على ترجمة التجربة من عالم الواقع المحسوس العشوائي إلى عالم الاحتمال، المنطقي، الخيالي.



التجربة الإنسانية بين التجربة والصراع من جودر الدراما



التمثيل المسرحي في مصر

افتراضا وهما اللواقح ، فالرؤية المسرحية يتم طرحها في جدلية حوارية بين شخصيات وهمية ، ويتم استيعابها من قبل متفرج يقيم بدوره جدلا بين الرؤية المسرحية كما طرحها الحوار ، وواقعه وانظمته المرئية حتى يتصل معناها .

وأساس الدراما هو الصراع المباشر - أي أمام المتفرج دون وسيط - بين قوتين متفصلتين تماما ، إحداها خيرة تعمل لصالح الإنسان ، والأخرى تعمل ضده (وفق تفسير المتفرج) ، كما يحدث في الأشكال الدرامية البسيطة مثل الجلودراما ، وكثيرا ما يكون الصراع بين قوتين متشاكيتين ملتصقتين ، يحتلظ فيها الخير والشر دون فواصل محددة - كما يحدث في الأشكال الأكثر تعقيدا مثل التراجيديا التي قد ينشب فيها الصراع بين الفرد ونفسه . ويتولد من الصراع في الدراما قدر متصاعد من التوتر ، ودفعه نحو الفعل التي :

- أ - قد يحدث بالصورة المتوقفة وهم الموقوفات ، ويحدث النتيجة المرجوة - كما يحدث في الكوميديا .
- ب - قد يحدث بصورة غير مرغوبة ويأتي بنتائج عكسية - كما يحدث في التراجيديا .
- ج - قد لا يحدث ، ويؤدي الموقف ذو التوتر المتصاعد :

١ - إما إلى عودة دائرية إلى نقطة البداية ، مولدا إحساسا عيبيا بالقفوظ والإحباط - كما يحدث في مسرحية وفي انتظار جودو لصامويل بيكيت مثلا ، أو إحساسا يحتلظ فيه الإحباط بالأمل في نهاية الفترة على القفل - كما يحدث في مسرح تشيكوف ، في مسرحيات الخيال فانتا ، والشيفيات الثلاثة ، وبستان الكرز مثلا .

٢ - وإما قد يؤدي الموقف ذو التوتر المتصاعد في استمالة حدوث القفل إلى انتحار ماضي أو معنى - كما يحدث مثلا في مسرحية لوركا ديت برنارده الباء التي تتصر بطلتها عندما يصرها مع العقائد المزمعة في المتخلف من فعل إيمان يحسم الصراع القائم .

وبعد مرحلة التجمعت البديائية التي شهدت الظاهرة المسرحية كشفا معرق جامعي ، وبعد تطور الإنسان البدائي وانتقاله من الصيد إلى الرعي إلى الزراعة ، وتم نشأة الحضارات ، تراكت الحكايات التي استغلت الإنسان من التجربة ، وتم انتظام هذه الحكايات في أطر عقائدية ثابتة كونت منظورا فكريا له صفة القدسية ، بحيث أصبحت وظيفة الدراما كشفا إنسانيا للاستكشاف والتوصل ، بل ترسيخ عقيدة ثابتة . وكانت هذه هي بديئية التفكير التي تنسل في كتب أرسطو عن الشعر الذي طرح نظرية في الدراما سيطرت على المسرح الأوروبي حتى قرب نهاية القرن التاسع عشر وبازالت تهيمن على الفن المسرحي في مصر ، ولكن لهذا حديث آخر .

إن موضوعنا التالي بعد تحديد مفهوم الدراما هو رصد الأتوار الدرامية التي تلورت بصورة طبيعية من النشاط الدرامي كما مرتهنا ●

ويتجلى عنصر الجدل في المسرح - باعتباره نشاطا جماعيا معرقيا - في توضيح صوره في وسيلة الدراما الأساسية وهي الحوار الحركي أو اللغوي المباشر دون وسيط . فلسفة المسرح - كما نقول د . نيله إبراهيم (المرجع السابق) وتتركز حول الحوار الدائم بين الأنا والآخر ، وتضعها بصفة مستمرة في مواقف متغيرة ، نقذا بالأنا تصيح الأنا ، والأنا تصيح الأنا . وفي هذه الحالة لا يؤدي حديث الأنا والآخر دوره المرجعي المتصاعد فحسب (حتى يتكشف الموقف الحاضر في الظهور الاجتماعي الحاضر) ، بل إنه يؤدي دوره الدينامي المتصاعد كذلك إلى أن يتحول الجدل بين الأنا والآخر إلى جدل بين عالم الدراما وعالم المتفرج .

لأن لغة الحوار الجدل التي تقوم عليها الدراما لا يقيم جدلا بين شخصيات العالم المسرحي المطروح في التجربة المصنوعة فقط ، بل يقيم جدلا أوسع بين عالم المسرح الرومي وعالم المتفرج الواقعي - حيث إن المتفرج يتبع جدل الشخصيات المتصاعدة ليصل إلى فكرة مفهومه من معنى الحدث الدائم من خلال واقعه كمتفرج ، دون معرفة من قصاص أو رأي كما يحدث في القصة أو الرواية .

وزيادة في التوضيح يمكننا أن نقول : إن الدراما نشاط معرق جامعي واع ، يقوم على جدل بين واقع العرض المصطنع والتجربة المسرحية المرغوبة يورصفها

(ص ٤٨٠ - ٤٨١) - أي النقلة من عالم الواقع إلى عالم العرض المسرحي الذي هو عالم الاحتمال ، وبإل إنه يحدث نفسه متمسكا في عملياته ، لأن عالمه الواقعي هو في حد ذاته عالم الاحتمالات ، ذلك أن فكرة الإنسان من عالمه لا تزكح حل أساس قوانين محددة ، بل هي بالأحرى تتركز على نظام معرق واسع ، يتجلى دائما المزيد من النظم الفكرية . والإنسان نفسه ليس سوى تكوين حضاري قابل لتغيرات مستمرة ، وبناه على هذا ، لأن المسرح يقدم إلى الإنسان الشيء الملح الذي يسمى إليه على الدوام ، وهو البحث ورده المحتمل في حالته الواقعي . ولا يتحقق المحتمل إلا عندما يتغير عالمه الواقعي ليصبح عالم الاحتمال ، أي عندما يتنقل من الواقع إلى جو التمثيل المسرحي .

وهكذا يمكننا أن نقول بأن النشاط المسرحي نشاط معرق يعرض تجربة إنسانية واقعية مسترجعة ، أو فرضية متخيلة ، تقوم على صراع ، في إطار مسرحي مصنوع ، يتجادل مع الواقع بفرض تحقيق الإجماع المؤقت ، وذلك بهدف تحويل التجربة المعروضة من واقع مسترجع أو حاضر خيالي إلى خيالية المسرح إلى احتمال دائم قائم في إطار الواقع الحاضر والمستقبل ، أي إلى معرفة وأهمية حيث وجدنا المتفرج بأحد احتمالات الواقع الإنساني في نسق معين من الظروف .

لوكاس في المستشفى

للقصص الأرجنتيني
خوليو كورتازار
ترجمة طلعت شاهين

بالطبع . وعندما هبط لوكاس إلى الساحة حيث كانوا يقومون بتجربة غرقته ، اكتشف باقة من زهور الأقحوان في صالة الإنتظار ، فطلب بخجل شديد أن يأخذ أقحوانه إلى حجرته ليعلق جرحا .

بعد أن وضع الزهرة على مائدة الأباجورة ، ضغط لوكاس على مفتاح الجرس ، وطلب كوبا من الماء ليضع الأقحوانة في مكانها المناسب . ما أن أحضروا الكوب ووضعوا فيه الأقحوانة ، انتبه لوكاس إلى أن مائدة الأباجورة مزدحمة بالزجاجات ، والمجلات ، والسيارات ، وبطاقات البريد ، بطريقة تتطلب منها إمكانية وضع متصلة قصرية من السيرير ، تسمح للوكاس بالاستمتاع بوجود الأقحوانة دون حاجة إلى مط رتيته للبحث عنها بين الأشياء المختلفة المتزايدة على مائدة الأباجورة .

أجابات المرضى ما طليه على الفور ، ووضعت الكوب بالأقحوانة في الزاوية المفضلة ، مما جعل لوكاس يشكرها ، وذلك جعله يته إلى أن كثيرا من الأصحاء يتأثرون لزيارته ، وأن المقاعد قليلة ، ويجب استغلال وجود المتصلة لإضافة كرسيين أو ثلاثة بمساند مريحة وخلق جو أكثر مرحا للأحاديث .

جاءت المرضى بالكراسي بسرعة ، قال لمن لوكاس يشعر أنه جرح نحو أصدقائه مثلها من خبرات على مشاركته في كأس المرارة ، السبب الذي يجعل المتصلة محتاج إلى فرش يتحمل وضع بعض زجاجات الويسكي ونصف دسنة أكواب ، وبالطبع إمكانية وضع سطح زجاجي وإتاء للتلحيع وزجاجة سودا . انتشرت الفتيات للبحث عن الأشياء المطلوبة ووضعها على المتصلة بشكل فني ، وأتاحت الفرصة للوكاس أن يشير إلى أن وضع الأكواب والزجاجات يفقد الأقماع وونتها ، لأنها تضع بين الأشياء الموضوعة ، ولو أن أحل بسيط جدا لأن الشيء المظلي الذي يتفحص هذا الجمال هو دولا ب حفظ الملابس والأحذية ، المعلقة بخشونة على مشجب بالصالة ، ويكفي وضع الكوب بالأقحوانة أصل الدولا ب حتى يمكن للزهر أن تسيطر على الجوف وتغطي لهله السعادة بعض الأسرار التي هي رمز كل النقاة .

بأمانة العمل في المستشفى ، ودون التجاوز من حدود الواقع ، الفتيات حملن دولا باً كبيراً بمسقة ، ووضعن عليه الأقحوانة كمين لملة بالقرح ولكن ملية بالحلم . المرضى تسلفن الدولا ب لوضع بعض الماء التنظيف في الكوب ، حيث أحلق لوكاس عينه وقال إن كل شيء في مكانه ، وإن سيحاول أن ينلم . ما أن أحلقن الباب ، هبط لوكاس ، نزح الأقماع وأنقلعا من النقاة ، لأنها لم تكن الزهرة التي يجيها بشكل خاص .

لأن المستشفى التي دخلها لوكاس من نوات التجوم المحسم ، فالمرضى دائما على حق ، عندما يطلبون أشياء مستحيلة ، يقال لهم بأنه ليس هناك مشكلة ، فالمرضات جميعهن باسمات ودائيا يجين بنعم على الطلبات التي تطلب منهن .

مع ذلك لم يكن مستحيلا نالية طلبات الرجل السمين الذي يقطن الحجرية رقم ١٢ ، الذي يماني من تليف الكبد ويطلب زجاجة من الجن كل ثلاث ساعات ، بل إن المرضات يجين بسعادة وحسب شديدين : نعم ، لم لا ،



قراءة تشكيلية

عماد الهندى

الفنان سيف وانلى

اللوحة رقصة شعبية



يلعب اللون الأسود بدرجاته المختلفة والمتفاوتة مسطح اللوحة كاملاً ، لكن الفنان سيف وانلى يمزج اللون الأزرق الفاتح بالأسود عند أسفل اللوحة ، موحياً برسم طاولة تزحف السطح الأسود للداخل ليبرز عن اللوحة ، وعلى الطاولة تسطح الأضواء منعكسة على الرافضين ، ويظهر الدور موضحاً التباين بين كتامة الأسود في الخلفية ، ولصقعة الأبيض المخلوط بسليلد من الألوان في ملابس الرافضين .

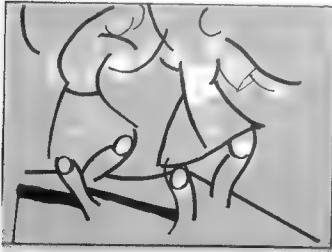
يشع الضوء داخل اللوحة أتياً من حلقة الغلام ليرضى للغلوب بسره اللذين ، فالفنان يلعب الرافضين على مسطح اللوحة وكأنها في المسرح ، حتى يكاد للمشاهد ألا يرى جسميها ، فيشده تتبع حركات الرقص ويلهاهاها ، وهو يحول جسم الرافضة إلى نوع من التشاوية الصورية .

يلجأ الفنان إلى التعبير عن الخفة والرشاقة من خلال التصوير واختزال الخطوط ، فالخطوط رطيم هتسيتها ، فهي إما حادة أو دائرية أو مقوسة ، إلا أنها قليلة جداً إذا ما قيست بما تميز عنه وتحتوي ، وحتى ضربات القترشة السريعة ، فهي - أيضاً - أقرب إلى الاخضرار ، وإن كانت الألوان في مجملها تتشجر قويا وصراحة عند صراعها المنيف ، لكنها في نهاية الأمر تؤدي إلى وحدة عضوية .

يستخدم الفنان - من خلال ألوانه - إيقاعاً زخرفياً ، فالخطوط لديه تتقابل مرة ، وتتقاطع مرة أخرى ، كما يتعمد استخدام الخطوط المتوازية ، ويكرر بعض الوحدات ، فلا تكون الوحدة المتكررة مطابقة للأخرى ، وإنما وحدة جديدة تماماً ، كما في زركشات قوى الرافضين ، فهو لا يقوم بالتكرار الزخرفي .

تبدأ العين رحلتها من أسفل اللوحة ، عند الطولقة الممتدة واللوحية بالعمق ، تطأها أقدام الرافضين ، ويحجم عليها ذلك الظل الأسود ، وجسدا الرافضين يتأرجحان وكأنها فوق شاطئه لا مرج فيه ، يزحفان للأمام ، ثم يرتدان للخلف في حركة رشيقة وسريعة . هو ترم يتصاعد حين تطير الرافضتان في الفضاء المسطح .. إنها عجايل لونية كثيفة وصلبة ، لكنها تنطق وتتحرك ورطيم ملاصق الوجوه المسوغة لأن العين تستطيع أن تلمس كل جزء في اللوحة حتى أدق تفاصيل الوجوه .

الرافضتان - على الرغم من ضخامة جسديهما - أقرب إلى صورة شرلانتين وشيطنين . وقد تجمع الفنان سيف وانلى عندما جعل تكوينها دائرياً ، لئلا يبرح مرة مفتوحة ، وقد أحكم تكوينه بأن ربط بين كل أجزاء اللوحة ، وجعل اللوحة مغلقة لا أبقى لها .



جماليات التشكيل المعدني البارز

د . علي زين العابدين

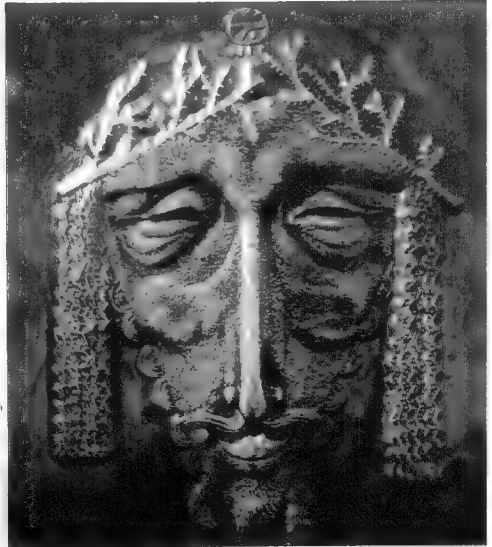


لوحه الفنان حسن مريخ

التشكيل البارز والفائر ، هو ذلك التشكيل الذي يبرز ، أي يدفع إلى أعلى أو يخفي إلى أسفل شكل ما أو يكفيه بين ظائر وبارز على سطح المعدن ، أو أي مادة صلبة أخرى ، كالخشب والحطب وغيرها ، وذلك تصويراً أو تعبيراً عن أحداث شعب أو تاريخ أمة ، وبطولة أو حقيرة إنسان عظيم ، أو حتى عن فكرة أو رؤية ذاتية معينة . وهكذا كتب الإنسان المصري القديم وصور أقدم حضارة في التاريخ على جدران معابده ومقابر ، وعلى حليه وأدواته المعدنية وغيرها بما عرف بالتمتد البارز والفائر والفائر الذي أصبح طريقة وأسلوباً من أصناف التعبير في فن المسكوكات عامة وفن المذابحة وصياغة الرقائق المعدنية والخلق خاصة .

كان الفنان المصري القديم فياض المشاعر حساساً للتشكيل الجمالي ، يهدف الوصول إلى تكوينات سلسلة اللغة والحوار ، قوة التعبير عن المجتمع وما يسوده من أفكار ومعتقدات ، مسجلاً قدرته في السيطرة عليها وتوجيهها إلى ما يحقق السمو والخلود . إن إيمانه بامتداته كان إيماناً قوياً راسخاً ، لذا أبدع في إظهار العلاقات الجمالية في كل تشكيلاته الفنية ليؤكد ويقوى هذا الإيمان ، فأصبح الجمال بذلك عاملاً هاماً في تأكيد الحياة والإيمان بالأبدية ، لقد كان إحساسه بالجمال إحساساً ثورانياً قديماً .

وقد عالج الفنان المصري القديم المعادن بالبارز والفائر ، أي بالأسلوب ذاته ، الذي صالغ به الأحجار ، وذلك على المصوغات والخلق الذهبية ، ولدينا أشكال ومناجح عديدة ، منها الصنوبريات للملكية



الملك - من المجموعة الذهبية للفنان حسن مريخ

والخلى الأخرى . وقد ظهر هذا الأسلوب خاصة على خلفية الصدرية ، أى ظهرها وليس على الوجه ، ذلك لأن الوجه مرسع بالأحجار الكريمة والزجاجات ، وظهر صدرية الأميرة « ست حاتور أوتيت » من الدولة الوسطى ، اللاهون الأسرة ١٢ ، وكذلك ظهر صدرية أمنتحت الثالث من الأسرة نفسها متألين واليمين لهذا الفن وهذا الأسلوب ويقول « الدرد » (aldred) :

« إن الصائغ المصرى قد استخدم أسلوب الدفع من الخلف ، وكذلك السنيكة ، أى التشكيل من الأمام بالأقدام والسنايك ، وساعد على ذلك أن الذهب من المعينات العالية يتميز بطروقة كافية بحيث يمكن تشكيله بعمده وأدوات مصنوعة من المعظم أو حتى من الخشب اللين » . كما أن هناك أسلوباً آخر خاص بالمعادن أيضاً ، ويصلح للتشكيل المجسم والتشكيل بالبارز والغائر ، وهو أسلوب « الصب » ، وهو عبارة عن صهر المعدن وصبه في قالب به فراغ يأخذ شكل القطعة المشككة ، وذلك بعد عمل نموذج لها من مادة صلبة سهلة الحفر والتشكيل مثل « الجبس » ، ثم ينظف ويُنظَّب المعدن الفنى من المعدن بعد صبه وإخراجه من القالب بعد أن يبرد ، وهذا - أيضاً - أسلوب قديم استخدم منذ اكتشاف المعدن .

والجدير بالذكر أن هذه الحلى المصرية القديمة كانت تقوم مقام الأوسمة والميداليات فى العصر الحديث ، وتلبي الأهداف الاجتماعية والفكرية لها ، وذلك من أجل التسجيل للأحداث الهامة والتكرم أو التقدير لكل من أدى خدمات متميزة لوطنه ومجتمعه . فقد منحت الأميرة « أم حطب » في بداية الأسرة الثامنة عشرة ، ثلاثة اللبائبات الذهبية ، وهى تعتبر رساما له طبيعة عسكرية ، وذلك مكافأة لها على ما بذلت من جهود في حشد قوات طيبة وجمع شملها لحدر قوات الهكسوس ، التى كانت تنهض على صدر البلاد ، وطردهم منها . كما نجد في أحد النقوش على الآثار المصرية أن اختارتون يلقب في منصورة ومعها مائلته ، ويأتى إلى قواده وكبار رجال الدولة بالحلى المختلفة ، من قلادات وأساور وخيصرها ، تقديراً لهم على انتصاراتهم ونجاحهم فى مهامهم التى كانوا يبا .

والمعدلات للمعدنية تتشكل فى الأخرى بأسلوب التشكيل بالبارز والغائر ، ولكن بطريقة تعرف بطريقة أو أسلوب « النك » ، وهى عبارة عن وضع قطعة المعدن - وهى قطعة المعدن المراد تشكيلها من الوجوه - بين قلايين ، أو بمعنى أصح بين نصفى قالب أحدهما في أسفل والثانى في أعلى ، يحفر فيها الأشكال والكتابة ، ويضرب أو يضغط على الجزء الأعلى من القالب بقوة فينسب معدن العملة اللين في عجافه نصفى القالب ، ويتم بذلك سك العملة . وكانت هذه العملية تتم في الماضى يدوياً إلا أنها تجرى الآن بالآلات الآلية التى تنتج كميات ضخمة في وقت قصير .



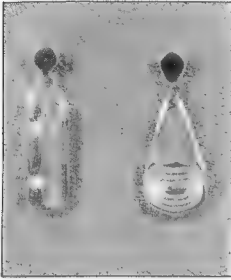
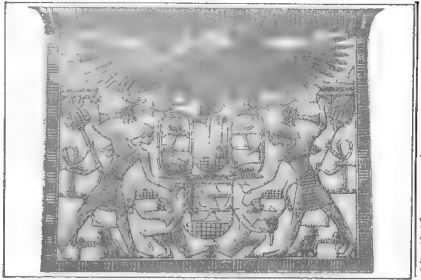
الملكة حتشبسوت في تمثالها من الحجر الجيري ، متحف المتحف المصرى ، القاهرة

وأول صملة عرفت فى العملة اللبديّة في الجنوب الغربى من آسيا الصغرى في القرن السابع ق. م . ومنها انتقلت إلى بلاد الإغريق المجاورة ، وأخذت طابعاً راقياً يمثل ألقا وحكام البلاد ، ثم الأحداث الهامة والى عرفت لها بعد بالعملة التذكارية

وعناصر الجمال في التشكيل المعدن بالبارز والغائر تركز على الضوء وما يقوم به من دور هام في إبراز التشكيلات المختلفة من حيث التأتان السطحي والقوة العاكسة السطحية للضوء ، فدرجات البريق النسبى للمعكس من السطح يمكن أن تؤدى إلى قيمة جمالية فعالة من حيث تدرج وتباين كمية الضوء المنعكس ، فالشعور من الضوء الباهى ، إلى الخافت ، إلى الظلال ، إلى الغلال الناعقة تجعل العين تتنقل وتتجول في سلامة ويسر خلال العمل الفنى ويستمتع به ، إذ نحوله إلى أنغام موسيقية أو قصيدة شعرية نسمعها البين

والأذن والحواس جميعها ، فالإنسان ، في مثل هذه الحالة ، يحتاج إلى جميع قدراته وأحاسيسه ومشاعره لإدراك الصنع والتصوير الجمالية ، التى تنشأ عن تلك الإيحاءات الرفعة دليل الروح والحيوية التى هى جوهر الحياة والفن والجمال .

هذا عرض سريع لتلأة التشكيل المعدن بالبارز والغائر وجمالياته وطرقه المختلفة . أما فى العصر الحديث فليستا لا تستطيع أن تنسى الفنان المراحل السحيق ، الذى أبدع في هذا الاتجاه ، فلوحةه التحسية التى طرقتها بالألوان والسنايك وشكلها بالبارز والغائر ، معبرا عن أحداث هذا الوطن وآلامه وأمانه تعبيرا حائلا بلقيا عبرا ، تمد من أرواح الأعمال التى قام بها وتركها كثرات أمة وكسجل رائع فترع من أمد الفترات في تاريخ هذا الشعب .



مدونة تلك أصبحت بالليل تشكيل بالبارز والفن

فنى محمود توليق أستاذ التصميم المساعد بكلية
الفنون التطبيقية ، لأن معرضه عن التشكيل الممدد
بالبارز والغائر مازال ماثلاً للأذهان . وعندما بدأ
بالكلام عن أعماله يجدر بنا أن نشير إلى العلاقة بين

كذلك هناك عدد من الفنانين يعملون في هذا الاتجاه
والأسلوب ، لعل أقرهم إلى الزمن هو الفنان د

الفن والجمال حق نستطيع أن نلقى الضوء على هذه
العلاقة في أعماله ، فالجمال وصفاته وقيمته متجددة
تجدد الحياة ومتغيرة بتغير أساليبها وأغماطها . فالجمال
والفن كلمتان هما ينسوج الحياة وسرها السرمدي
العظيم ... إذا وجد أحدهما كان الآخر ... يكشف
كل منها عن وجه رفيعه ... فهما لا يتفرقان ... هما
وجهان لعملة واحدة ... أستغفر الله ... بل وجه
واحد لحياة حضارية وأقية رائعة .

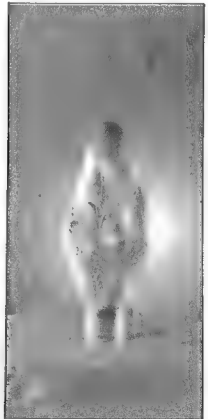
وباستعراض أعمال فنى توليق وجدنا أنفسنا أمام
هذه الحالة ... لقد كشف الفن عن الجمال ...
الجمال الذى يأخذك أعلة مبهوكة ، لقد أثارت أعماله
المعدنية للجسم المشككة بالبارز والغائر شهيتها الجمالية
إثارة شديدة ليلوؤها رقة ورفاعة حس الإنسان في
التشكيل المعدن . إتنا أمام حالة فريدة ورؤية جديدة
تماما ، فقد أمكنه أن يؤلف بين المجسمات والتشكيل
البارز والغائر في عمل فنى واحد متكامل ، يلقى في
سمع وشموخ جديدين بكل احترام ، ويمكن القول :
إنه قد نجح في إيجاد المعادلة الجمالية الصعبة ، فعند
تحريك العمل الفنى في أى اتجاه تجد نفسك أمام هيئة
جديدة ، ومضامين ورؤى جديدة عند كل حركة من
حركاته لو حركاتك حول العمل الفنى .

أما أعمال الفنان في التشكيل البارز والغائر على
الرقائق المعدنية والحلى ويغرض الإنتاج الكنى ، فهي
وإن كانت مناسبة لهذا الغرض وصممت وصيغت
بأذكار وتلقايت متجددة ولها بساطتها ورفقتها وجمالها
ودقة إخراجها ، وتؤدى وظيفتها بكفاية وأمان ، إلا
أنها بالرغم من ذلك لا تتفق وروح الاتصام وكسر
القواعد المألوفة ، التى كانت رائدته في أعماله المجسمه
الرائعة ، هذا وإن كان عليها أنها أعمال للتسويق على
المسعى الجماهيرى الذى هو هدف هام من أهداف
الإنتاج الكنى والحياة الاقتصادية ونشر التذوق
الفنى ●

الأمومة - تشكيل بالبارز



الأمومة - تشكيل بالبارز





صور

رمضانية

بين الماضي والحاضر

كوثر سالم



لرمضان تقاليد شمية كثيرة لم تعد اليوم مثلما كانت منذ سنوات . فالتفسير السريع الذي حدث للمجتمع اقتصادياً واجتماعياً قد غير من مظاهر بعضهما كما أدى إلى الفناء بعضهما الآخر . حتى التكنولوجيا المتطورة كان لها تأثير إيجابي وبصورة خاصة في تلك الظواهر التي تيسبها وسائل الاتصال الحديثة كالإنفاذ والتلفزيون .

حول هذا الموضوع كان لفتونا مع ثلاثة من كبار الأساتذة المتخصصين في الفنون الشعبية والدراسات الاجتماعية . وكان اللقاء الأول مع الدكتور عبد الحميد يونس .

● كيف كان المصريون يحتفلون باستقبال رمضان في الأجيال الماضية ؟

— هناك الكثير من العادات والتقاليد الخاصة بهذا الشهر المبارك ، ولعل أرقها هو الإحتفال بالرقية

رؤية هلال رمضان ؟

— نعم . وكنا في طفولتنا وصبانا المذكر نتنظر التأكيد من ثبوت رؤية الهلال ، فكان المأذني يعلن ثبوت هذه الرؤية فيقول الجري في الشوارع والبيوت من صمت الرقب والإنتظار إلى البهجة وصباح الفرح . ويتسابق

الجيران لتلغل هذا الخبر المسار إلى بعضهم البعض . وكنا نحن الأطفال أكثر وسائل نشر الخبر . كان الإحتفال بالرقية تقليداً له مكانته وسلامته ، ولعله استمر حل هذه الصورة منذ العصر الفاطمي ، فليمن الخيري في قلعة الجبل ، ويتردد الصوت « يا أمة خير الأئمة .. صياح صياح .. »

● وما لعم اللام الرضائية بعد ثبوت الرقية ؟

— المسحراتي . كان يتجول بين العائلات والشوارع وهو يحمل فلقوسه ، الذي يستعين به في إخضاع الطريق عندما لم تكن في الشوارع إضاءة عامة . وظل يحفظ فلقوسه حتى بعد أن ركبت حواسيد المصباح الحكومية . وللمسحراتي سمة مميزة أخرى غير الفلقوس وهي الطيلة التقليدية التي ينثر عليها فلقرات خاصة يعرف بها كل من يستمع إليها أن المسحراتي قادم في السطريق . وشاهدت بنسبي مسحراتي حتماً وكان يصطحب صبياً صغيراً ويردد بنغمة مألوفة :

احدوا الله ...
واحد الله
احصي يا نعيم ...
سحور يا صياح

● وكان هذا النداء كاليا لإيقاظ التاليمين خصوصاً في ليالي الشتاء وقبل انتشار الإذاعة تم التلفزيون ؟

— لا . . . لا . . . لم يكن يكفى بالنداء ، بل كان يتداوى سكان الحي فرداً فرداً بأسمائهم . وكنت أدهش من براعته في حفظ أسماء الجميع ، ومن لفته في وصف كل فرد وهو يتداوى عليه بصيغة تتناسب مع سته ومهنته ومكانته الاجتماعية . ثم إن النغمة والعبارة كانتا تساريان ما يقدم له من صدقة . وقد أدى هذا إلى تسابق الناس في الكرم والمطاع لكي يردد المسحراتي بين الجيران أفضل ما يمكن من عبارات المديح بعد اسم من أكرمه . والويل كل الويل للبخلاء ، أكثر من أيام صباي أن أحد الجيران كان بخيلاً ، فكان للمسحراتي ينف تحت نافلته ويوق طبلته ويصيح « يا فلان الجنيه والآن الصبة ؟ » ويظل يكررها حتى تترات الطبله حتى يسرد عليه : « الجنيه » فيقول المسحراتي « بغي صحت . . . »

● المسحراتي تقليد قديم ، فهل ورد في الأدب القديمة شيء عنه ؟

— بنسري شك . والملاحظ أن المسحراتي وطريقته يتطوران باستمرار . فمثلاً الرحالة أوردوا ليد الذي زار مصر وكتب عن عاداتها في القرن الماضي له ذكر أن المسحراتي كان يقوم بوظيفة القصاص أحياناً ، فكانت النساء تلتقن له منحة صغيرة من التناضلة ، فليمن القافله . بناء على طبلتين أحياناً أو من تلقا نفسه ، ثم يروي عن قصة قصيرة في سبع غير موزون ليليهن .

● مثل ؟

— قصة الفريزين ، وهي تحكي مشاجرة بين إمرأتين متزوجتين من رجل واحد .

● من الممكن إذن أن تقول أن رمضان قد أثر في الأدب الشعبي ؟

— طبعاً أن يكون في الأدب الشعبي تصويب كبير لرمضان وتقاليد ، ولعل أكثر هذا التصويب شيوعاً كان في أدب الأطفال . ونحن جميعاً نسمع أغنية (وسوى يا وسوى) التي لا يزال الدارسون يفتخرون في تفسير بعض كلماتها ، وهي أغنية لها عراقيتها ، وبين بدى الآن كتاب الأستاذ خليل طاهر عن رمضان وهو يقول فيه إن الفقل يردد هذه الأغنية كان يتم أن (يسوى) عنده بنت السلطان ذات اللباب الفاعرة للمحار بالجلال السخية . وهذه الأغنية بالذات مرتبطة بفنانيس رمضان . وبينها الأطفال في موكب مسرح وكل بهم يحمل فلقوسه .

● لماذا في رأيك اختص الإحتفاء الشعبي برمضان بمظهر الفلقوس ؟

— هذا التصويب يؤكد اتصال رمضان بالفلاح والبهجة في الوجدان الشعبي . ليسين إرمسا أن الفلقوس وما يشعه من ضوء الشموع وزيل للفرح ، ولكنا نعرف أن للفلقوس في الوجدان الشعبي رمز للفرح ، ففي الحفلات تستعمل الشموع حتى مع وجود الضوء

الكهربائي ، ونحن لا نرف عروسا إلا بالشموع التي تقلدها يحملها أطفال وهم وجود تراثات كهربائية ساطعة .

● والسبب الثاني ؟

— ان السطوة في ذاتها تعني البراءة والمحاذاة . فمواكب الأطفال الذين يحملون القوائم وينشون (وحي يا وحي) التي أشرت إلى معناها ، كل هذا رمز للفرح برمضان وإحياء بالهجة التي يشعها في الوجدان الشمسي . صحيح أن القوائم الآن تضاهى بالبطاريات ولكن رمز الشموع باق .

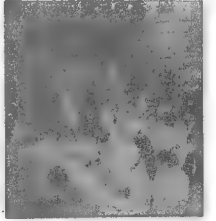
● اذن القوائم يتطور ؟

— طبعاً ، ولكنه لا يزال وسيظل يحفظ برمزته الإجتماعي والفني . إننا نحتاج إلى بحث يكشف المسار الطويل لتطور القوائم . ولو أننا استكملنا مشروعتنا إقامة متحف شمسي لوجدنا غداً كثيرة تدل على التنوع في تشكيل القوائم ، وعلى تأثير البيئة الإجتماعية في هذا التشكيل ، وتجاوز الحرفة في صناعته إلى ما يشبه الإبداع .

● لماذا أخذت بعض المبادرات والتقاليد الرمضانية ؟ وهل لإستغاثتها أثر في تراثنا الشمسي الآن ؟ — هذا هو أهم سؤال في نظري ، لأننا نراجه في الواقع أساليب جديدة في الإعلام بالروية ، أو نسمع صوت المدفق عند المغرب وعند السحور في الراديو . أن



لم يمتدح التقليد من سيرة أجدادنا



إننا نراهم في ليلة القدر

غلبة وسائل الاتصال بالمحامي كالراديو والتلفزيون هي أهم المؤثرات ، فإن المجتمع الذي كان يشترك بنفسه في تنظيم حياته والإعداد له في رمضان قد تحول إلى مجرد مستقبل . وكما افترضت مواكب الرؤية والمحمل فإتانا تحول إلى افراد وأسر تسمع وترى ولا تشارك بنفسها ، أو تعتبر أدق لا تشارك عن تنوب عنها في القيام بتلك المبادرات والتقاليد والإحصالات . ان أقصى ما يستطيعه مثل ان يذهب إلى قهوة في سيدنا الحسين ليتلقى باصدقائه .

● وما العلاج في ذلك ؟

— لابد من الموازنة بين الأصالة والتطور ، بحيث نحفظ بنسبنا من الفنون والآداب الشمسية . وهذا يعني أنه لابد من إعادة التجمعات كما تعودنا في الجبل الماضي .

وكان اللقاء الثالث مع الدكتور نبيلة إبراهيم التي تحدثت عن الظاهرة من وجهة نظر مختلفة :

— ليس صحيحاً ما يتصوره البعض من أن التراث الشمسي شيء قديم ينثر شيئاً فشيئاً ، حتى يأتي اليوم الذي لا نجد فيه أي تراث شمسي . فليس هناك شعب من الشعوب في أي مكان وأي زمان لا يعيش من غير تراث . وإذا استبدلت كلمة جماعي بكلمة شمسي نجد أن الجماعي هو تجميع الجماعة مع بعضها في وحدة واحدة لها عناصرها القوية للبيئة الراضخة .

● طبق هذا على مصر ؟

— مصر قديمة قدم الكون لأنها أشبت مع الكون ، وعاش بها ناس . هذه الجماعة من الناس مرتبطة بالمكان ، ومرت عليها أزمنة طويلة ، فلا بد إذن أن تجمعها عناصر قوية مثينة راسخة . وتتغير هذه الجماعة بطرق مختلفة ، وكل طريقة تختلف من عصر إلى عصر ، لكن هذا لا ينفي أنها تفكر بحس جماعي بشكل أو بآخر ، ويتجلى هذا الحس من خلال السلوك والقيم ، مما يكشف في النهاية عن مفهوم هذه الجماعة ورؤيتها وتكوينها وقيمتها ... الخ . إذن هناك دائماً تراث شمسي وجماعي .

● معنى هذا في رأيك أن التراث الشمسي عملية متصلة ؟

— نعم ، فإن أهم ما في التراث الشمسي هو خيط الماضي بالحاضر بشكل مذهب يعطيه قوة ودعامة . الإنسان بطبيعته لا بد أن يحس بقوة أثر الماضي وقوة امتزاج الحاضر بهذا الماضي ، فالإنسان مخلوق يتميز بأنه لا يحس بالحاضر ويتخيل المستقبل فقط ، بل إنه يتذكر الماضي بصورة مستمرة . ومن هنا يصبح الماضي تراثاً بكل ما فيه من جمال يعينه على الحاضر . وهذه خاصة أساسية للتراث ، فالتراث مستمر ، ودائماً فيه إضافة ، إنه ليس جامداً ، لا ينسى القديم بل يحتفظ به مع الإضافة المستمرة إليه .



شعوبك صعد وليل ريك الجبل

● والتسعة لشهر رمضان ؟

— إذا عدنا إلى شهر رمضان نجد أن التراث لا ينثر ، فهو ماضٍ وحاضر ومستقبل ، ووجد مفهوم الدين والدنيا عثاين فيه ، غير أننا نجد بعض التغيرات ، فمثلا نتحفل برؤية الهلال ، وهذا جزء أساسي من طقوسنا بالقديم ، ولكن المظهر تغير ، فعد أن كان القديم احتفالا في بيت القاضي ثم يطوف المنادى بالأسواق والتجمعات ليعلن للناس نبوت الرؤية ، نجد أن الاحتفال ينتقل إلى البيوت عن طريق التلفزيون . كذلك المسرح حدث في مظهره تغير ، والتلفزيون يقدم سيد مكاري متحدا شخصية المسرحيات بلبسه وطقسه وقناعه ولكنه أدخل على الكلام القديم كلاما حديثا . حتى الأغنية المشهورة (وحرى يا وحرى) أصبحت نص جديد ، بل أكثر من نص جديد إلى مطلع الأغنية القديم .

ثم كان لقاءنا الثالث مع د. سيد حوسى
— منذ أن اعتنق المصريون الإسلام في عام ١٦٤٠ م
كان بشهر رمضان منزلة كبيرة في تقويمهم حتى الآن ،



سبح لله ما في السموات والأرض

● كيبف يكتف بهذا على التراث الشيعي الرمضان ؟
— هناك احتفالات دينية ، مثل قراءة القرآن الكريم في البيوت والمحافل العامة . وهذه احتفالات قديمة منذ انتشار الإسلام في مصر . هذه إذن مناسبة قديمة ، بل هي أبرز إشارة إلى القدم . كذلك نجد هناك احتفالات دينية برمضان ، هناك إذن خلط بين المظاهر الدينية والدنيوية ، والمظاهر الدنيوية هي التي يحدث فيها إضافات من الحاضر إلى الماضي .

● نريد بعض الأمثلة لهذا الخلط بين الإحتفال الديني والإحتفال الدنيوي .

— التجمع في الإحتفالات وإقامة السراقات في الحسين والإضاءة والأطعمة والحلويات الخاصة برمضان . فليس الإحتفال برمضان مجرد الصوم والصلاة ، بل يتميز برمضان بالأشياء الدنيوية التي أشرت إليها . هناك خلط واقع بين الدين والدنيا ، فالدين يتعكس على الدنيا والدنيا تتأثر بالدين وهذه أصالة الحس الجماعي أو الحس الشيعي .

● ألا يحدث أحيانا بعض أدمجه على الآخر ؟
— يحدث طبعاً مع الزمن ، فالإحتفال يشتمل منذ أصله احتفال ديني فروعو إليه الربيع ، وهو أيضا احتفال بالربيع نفسه ، فهو احتفال ديني ودنيوي أيام الفراغة ، لأننا اليوم لا نرى إلا الإحتفال الدنيوي بالربيع فقط . كذلك بالنسبة للإحتفال بوفاء النيل .

وقم وعائلته وإحتفالات مستمرة حتى اليوم مع بعض التغيرات :

١ - كانت ليلة الرؤية مشهورة يتم بها الحكم وتختولفها رسمياً . كان موكب الرؤية يترى من القلعة إلى بيت القاضي حيث يجتمع الأعيان ومصلح الطرق وعلى رأسهم قاضي القضاة ، ويرسل بعض الشهود الفتاوى إلى الصحراء يتظلمون لرؤية الهلال عندما يروى ، فإذا رآه ، أو رأى أحد من الناس ، يذهب إلى قاضي القضاة ليشهد بالرؤية .

٢ - كان الناس يقفون بالشوارع ينتظرون ما تسفر عنه شهادة الشهود . وإنما أعلنت الرؤية نضاه المنازل ومقعدن المساجد ، وتظل إضاءتها طول شهر رمضان .

٣ - يلى القرآن في كل بيت مسلم ، وتقام الولائم لكل من يرغب في الإططار أو المسحور من السابلة .

٤ - كان الناس وبخاصة التجار وأصحاب المعامير يملكون نهاراً ، ويبدأ عملهم بعد صلاة العصر .

٥ - كانت صفوف القلل فضلاً عن أكواب الشربات وغيرها توضع على مناضد أمام البيوت والمباني والمقاهي ليشر بها الصائمون وذلك كسب الثواب .

٦ - كان للمسحور دورهم ، ولا يزال له هذا الدور في بعض الأحياء الشعبية القليلة . وكان يبدأ جولته قبل المسحور بساعة أو ساعتين حسب سعة المنطقة التي يتجول فيها .

٧ - صلاة التراويح كانت وما زالت تقام كل ليلة في المساجد .

٨ - في العشرة أيام الأخيرة من شهر رمضان تبدأ فترة الإحتفال بالمسجد للتعب وإقامة الصلوات وقراءة القرآن لأن ليلة القدر توجد في هذه الأيام العشرة .

● هل كان للإحتفال بشهر رمضان هدف خاص أيام الفاطميين ؟ لأنه من المعروف أنهم هم الذين بدأوا الإسرائف في الإحتفال بالطعام والشراب والموايك والأناور .

— لا شك في ذلك فقد كانوا شيعية يحكمون أمة من السنة فكانوا يقربون إليهم بالبالة في الإحتفال بالشامير وكل ما يجرح العاطفة الدينية لأن المصريين شعب متدين .

● هل نجح مثل هذه الإحتفالات وطقوس إضماعية معينة ؟

— لا شك في أن التجمع في هذه الإحتفالات يزيد من ترابط المجتمع . صحيح أن شعائر الإسلام بطبيعتها تعمل على هذا الترابط حين تفصل صلاة الجماعة عن غيرها ، وتفرق المسلمين بالإجماع كل أسبوع في صلاة الجمعة ، ولكن الإحتفالات الدينية في رمضان تكون بصورة مكثفة ، فهي كل ليلة صلاة التراويح ، وهي كل ليلة إجماع لسماع القرآن في السراقات أو البيوت ، هذا بالإضافة إلى مظاهر الإحتفالات الشعبية القائمة على التجمع . كذلك كان من عادة الأجيال الماضية إقامة الأديب وتبنيها لإستقبال أي طارق من ساحة الإططار أو المسحور ، وهذه العادة لا تزال موجودة على قلة في بعض بيوت أحياء الريف والبلد .

١٢٩

كهف أفلاطون

د. مصطفى النشار



ولد أفلاطون ابن أرسطو لأسرة هريفة في أريستقراطية ونسبها الإغني في عام ٤٢٨ قبل الميلاد، في فترة مصيبة كانت تشهدها مدينته أثينا، وشركت تلك الأحداث المصيبة المتلاحقة أثرها البالغ عليه فيما بعد، فحينما ولد لم يكن قد مر عام على وفاة زعيمها الكبير بركليس، ولم يكد الصبي يبلغ الرابعة عشرة من عمره حتى فقدت أثينا أسطوطها في صقلية، وحينما بلغ الثانية والعشرين - تقريباً - هزمت من أسبرطة وحطم الأسبرطيون أسوارها، واستولى على الحكم فيها الطفلة الثلاثون وقد كان مهم كريستاس ابن عمه، كما كان خارميدس خاله أحد معاونهم. ولما كان أفلاطون قد بلغ حوالي الرابعة والعشرين من عمره - آنذاك - فقد كان بإمكانه - بمساعدة أخوانه - المشاركة في الحكم، ولكنه رفض أن يشارك في نظام هؤلاء الطفلة أسوة برؤس سقراط لذلك؛ فقد كان أفلاطون - في ذلك الوقت - قد انفصل بسقراط واختاره دون سواه من معلمي أثينا ليمتد على يده. وحتى ذلك الحين كان أفلاطون يعلم بالمشاركة في حكم مدينته ويتحين الفرصة المناسبة لذلك، ولكن هذا الحلم قد تحطم بانها في عهده حينما بدأت الديمقراطية تحكمها سجد ذلك - بإعدام سقراط.

ولقد كان هذا الحادثة - فيما يبدو - هي الفصل بين عهدين في حياته، عهد الثقة في إصلاح أحوال المدينة من طريق المشاركة في الحياة السياسية، وعهد يبدأ ينتفض فيه أن طريق الإصلاح ليس مفرشاً بالورد؛ فهو يعيش في ظل مجتمع يحكمه إما الطفلة وإما الغرضانية، وليست هذه هي البيئة الصالحة للإصلاح المنشود، فلابد من العمل على تغيير هذه البيئة - أولاً - تغييراً جذرياً.

وقد وصل أفلاطون إلى تلك الفتنة بعد سلسلة من الزيارات التي قام بها لمختلف المدن الإغريقية خاصة المدن

التي تستوعبها المدارس الفلسفية ككورنثية وميجارا وجنوب إيطاليا، كما زار بعض المدن الشرقية خاصة في مصر القديمة. وكانت من بين تلك الزيارات زيارة هامة هي التي أوصلته إلى تلك الفتنة، هي زيارته لمدينة سيراقوسة حيث تلقى دعوة من ملكها ديونيسيوس، فلبى على أمل أن يجد هناك تلك البيئة الصالحة لتطبيق فلسفته السياسية التي كانت قد بدأت تتبلور في ذهنه، ولكن خاب ظنه مرتين، مرة مع ديونيسيوس الأول ومرة أخرى مع وريثه ديونيسيوس الثاني. ولما بين هاتين الزيارتين كتبتة للمصير المؤسف الذي كاد يتسبى إلى حقه من زيارته الأولى، انتفض أفلاطون أنه لا سبيل إلى الإصلاح إلا إذا بدأ من الصغير، أي لا إذا بدأ بتغيير البيئة السياسية، وهذا التنوير - كما تصور أفلاطون - يتم من خلال تنشئة الشباب على حب الفلسفة وادخارها، وذلك من خلال نظام تربوي قدمه في عاورة الشهيرة «الجمهورية»، لكن كيف يتم له تنفيذ ذلك النظم !!

إن بداية الطريق تمثلت عنده في تأسيس مدرسته الفلسفية الخاصة - وكانت أول المدارس الفلسفية في أثينا - ومنذ ذلك الحين بدأ انجماع التأملي في الفلسفة حيث اختار حقيقة البطل أكادemos في أطراف أثينا وأسس عليها للمدرسة وأطلق عليها الأكاديمية وأخذ بها أسلوباً جديداً في التعليم هو أسلوب الحوار والتفكير، كما انتصرت المدرسة على قول الطلاب من ذوي الاختصاصات العملية الخالصة وخاصة علماء الرياضيات؛ فقد كانت أشبه بمعاهد العلم الأكاديمية الرابية في عصرنا، ولا يجب أن ننسى اسم الأكاديمية هذا للمدارس العلمية الراقي منذ أفلاطون إلى يومنا هذا.

ولقد كان الكشف الأعظم والأصيل لأفلاطون الذي أعلته لتلاجه في عالم الفلسفة وهو ما أسماه «نظرية

المثل» - والمثل يعني الوجود الكلي الثابت للأشياء والصورات، وهو الوجود الحقيقي - يعتمد على اقتناعه بأننا نعيش في عالم من الظنون والأوهام، ونستغل كذلك إن ظلتنا نتمتع بمساكننا الأرضي المحسوس، فالحقيقة ليست فيه، بل هو نفسه ليس حقيقياً، وإن ندرك ذلك إلا يتميز تلك الفجود التي تربطنا إليه، ولك حصار الشهوات التي تحجب عنا طريق كشف الحقيقة. ولكن صمّت على التلاميذ فهم هذا الحديث النظري الغامض، فغير لم أفلاطون من فكرته بتشيء - فأرقت شهرته شهرة أفلاطون نفسه - هو تشيئة الكهف؛ فقال لهم إننا أشبه ما نكون في حياة الأرضية هذه بأناس ليدوا بالسلاسل إلى جدار كهف مظلم ولم يروا في حياتهم سوى تلك الظلال التي ترسم أمامهم على ذلك الجدار من خلال فتحة الكهف المواجهة لهذا الجدار؛ فهم يرون ظلالاً للأشخاص وأشياء ويعتقدون بالواقع أن هذه الظلال هي الحقيقة لأنهم لا يرون سواها. ولكن ماذا يحدث لو استطاع أحد هؤلاء الناس أن يملك قوته ويتسلل خارجاً من الكهف !!

إن هذا الشخص سيكتشف - حينذاك فقط - أنه كان وأهنا هو ظن أن حياته السابقة في الكهف كانت حياة وأن ما رآه خلالها كان أشياء حقيقية. وسيعرف لأول مرة أن هذا الذي ظنه الحقيقة ليس إلا الظلال والأشباح المصنوعة لآخرى تجري أمام أعينه وهي الأشياء الحقيقية حقا.

ولقد كان هذا التشبيه من نقطة الارتكاز والانطلاق عند فيلسوفنا؛ فقد استنتج من أن علينا أن نبحث عن الحقيقة جامعين وليس طريق الوصول إليها سهلاً لأننا في نظره مقيدون بسلاسل من الصمب نتخلص منها وهي شهواتنا وحينما الشد يد هذا العالم الأرضي القائل. إذ لا يستطيع التخلص من هذه السلاسل إلا ذلك الإنسان القادر على التغلب على شهواته وكبح جماح نفسه، وكبح جماح النفس لا يكون إلا بأن يتغلب العقل على قووس الشهوة والحماسة (الغضب)؛ فثمة قووس الإنسانية في رأيه ذات قوى ثلاث هي: قوة الشهوة التي تكون النفس الشهوانية، وقوة الغضب والحماسة التي تكون النفس الغضبية، وقوة العقل التي تكون النفس العقلية؛ وكل منا لديه هذه القوى الثلاث، لكن بدرجات متفاوتة، فإن تغلب العقل على قووس الشهوة والغضب كان الإنسان أميل إلى طريق الحقيقة وكان يستطيعه اكتشاف عالم الحقائق (عالم المثل). وإن تغلبت القوة الغضبية كان الإنسان أميل إلى الشهامة النظرية فيصيح عارياً شجاعاً، وإن تغلبت قوة الشهوة فهو إنسان عادي غير عالم الناس الذين لا يتميزون بشيء، لكن باستطاعتهم أن كانوا شهورتهم وتغلبوا عليها في تفروهم أن يترقوا إلى طبقات أعلى فيصيحون من المحاربين أو من القادسة.

ولما كان أفلاطون قد اقتنعا - من قبل - بأننا جميعا نعيش في عالم من الظنون ماعدا أولئك الذين يستطيعون فك قيودهم فيعرفون على الحقيقة كاملة، ولما كان

القادرون على ذلك فقط هم الفلاسفة ، ولما كان هؤلاء الفلاسفة هم من يعيشون وفقاً لحياتهم وفقاً لما يتوصلون إليه من حقائق ، فإن هؤلاء باطلين هم ما يجب أن يشكوا في سلطة أي الدولة أي حكمها . فالحاكم عنده يجب أن يعرف ما هي واجبات وحقائق الأشياء ما فيها مادية العدالة والحكم الصالح ، وهم من يفترون الخير بالنسبة للدولة وللشعب . وإن جازنا أن نعتبر أن الفلاسفة الحكم وهم لا خيرة لهم في شؤون السياسة العملية ، لأجانباً ، في لسان أحد الحكماء في عاورة « الجمهورية » ١ في معنى جازنا أن يتولى الفلاسفة الحكم وإفعلوا !! إن الناس يتصورون خطأ أن الحاكم هو الخير - فقط - بالأمور السياسية العملية ، وأساس الخطأ هنا أن ذلك الحاكم يكون خيره تلك من مواقف جزئية معينة ولا علم له بغيره المواقف فمافذا يفعل لو واجهته مشكلة في بحر في خيره من قبل ؟ إته يستصرف فيها بلقياس إلى خبراته السابقة ، وقد يقع خطأ من سوء التصدير ، لأنه يقيس على مواقف جزئية .

ولكن الحاكم الفيلسوف الذي يدعو إليه أفلاطون يملك العلم النظري الراسخ بكل شيء فيصرف بلقياس إلى علمه السابق وهو غير معرض للخطأ لأنه ينظر إلى كل الأمور نظرة شاملة كراهي كافة الجوانب ، فهو كما يقول أفلاطون في « عاورة » - السياسي - أشبه بالطبيب الذي يستطيع تشخيص المرض تشخيصاً دقيقاً وتقديم العلاج اللازم الذي يشفي المريض من مرضه . رغم أنه لم يجر بحيرة هذا المرض بل في مرضه . وكذلك يكون الحاكم الفيلسوف بالنسبة لدولته ولشعبه فهو يعرف القادر على معرفة موانع الخطأ فيها ، ومن ثم يستطيع التشخيص وتقديم العلاج المناسب .

ولا يفتونا هنا أن نوه بخطأ أفلاطون في تلك التشبيه ، لأن الأفراد في الدولة ليسوا كالمرضى ، فالطبيب يتعامل مع أجساد مرضاه بينما الحاكم يتعامل مع شخصيات ونفوس وأهواء وعقول هؤلاء الأفراد ، وليس من السهل حصر كل هذه الأهواء والتزعمات . فليس الأفراد في الدولة كالأفراد في قطيع من الغنم يتحكم فيهم الراعي بمجرد قيادته على رعاياه للخادية وحمايتهم من أي عدوان .

زعم أي حال فقد كان أفلاطون يستهدف من وراء ذلك أن يتولى الحكم من هم أعلم بشؤونهم على نظراً ولا تتصهم به الحياة العملية ، قد نرى على ذلك في الجمهورية « خيرة رأى ضرورة أن يتولى التراففة الحكم في مدينة المثالية إلا بعد أن يقضوا فترة تدريب عملية تتولى للمسبب الإداري في الدولة من سن الخامسة والستين حتى سن الخمسين ، وذلك بعد المرور بالمراحل التعليمية المختلفة التي تبدأ من الصبا بتلقى التدريبات الرياضية وتعلم الآداب والأخلاقيات التي تبدأ من سن المرحلة الثانية ، التي تبدأ من سن العشرين وحتى الثلاثين ، ويضمون خلالها العلوم الرياضية بعد فترة إعداد عسكرية من الثمانية عشرة حتى العشرين . ومن يفتاز هذا المراحل يصبح مؤهلاً لتعلم الفلسفة والجسد ، وقدرا على معرفة الحقائق الثابتة

للأشياء ، وهذه هي المرحلة الثالثة التي تبدأ من سن الثلاثين حتى الخامسة والثلاثين ، ليبدأ بعد ذلك هذه المرحلة من التدريب العلمي في شؤون السياسة . وبعد كل هذه المراحل التعليمية يكون هؤلاء الفلاسفة أملاً لحكم المدينة .

ومن هذا ، ندرك مدى شدة هذا الطريق الطويل للورق مرتبة للحكماء عند أفلاطون ، فقد أراد أن يكون هؤلاء هم ضمان الخير للدولة وللشعب ، لأنهم لا يطعمون في شدة ولن يتفشلوا بتحقيق نزوة . بسـل يستهدفون - دائماً - إسعاد مواطنيهم على أساس تحقيق مثال العدالة في الدولة .

وهذه الصورة المثالية التي رسمها أفلاطون لها أسماء حكم الفلاسفة لا تفصل عن تلك الصورة التي رسمها من خلال أسطورة الكهف ، فعل ذلك الشخص الذي استطاع فك قيده ومن ثم استطاع رؤية الحقيقة أن يعود ليأخذ بيد أقرانه من أولئك المرؤوسين إلى جدار الكهف ، فيحاول فك قيودهم وتبصيرهم بالحقيقة ؛ فبسل الإصلاح عنده إذن ، يبدأ من معرفة الحقيقة معرفة نظرية ثم بعد ذلك يمكن الإفادة من هذه المعرفة في حياتنا العملية ، فإا أشبه الفرق بين حكم الفيلسوف وحكم الخير بالفرق بين رجل أراد إصلاح حركة المرور في مدينة فوفت على أحد كباريها المالية ليختار في كيف يناسب المرور عبر الطرق الأممية والجانبية التي يستطيع أن توفقه هذا أن يدرها ، أو آخر أراد ذلك فضعه على أي روة في المدينة ليستطيع تقدير الآثار بصورة أفضل ويقدم حلول أكثر سلامة من سابقه ، وبين شخص آخر استطاع أن يركب طائرة ومنها استطاع رسم خريطة دقيقة لكل شوارع ودروب المدينة ، وعلى أسس ذلك قدم الحلول المثالية لكل أزمات المرور فيها . إن هذا الأخير هو الشيء بالفيلسوف عند أفلاطون ، فهو وحده صاحب النظرة الشاملة التي تجل المشكلات بخلاف من خلال إدراك ما هيها الكلية ، أي من خلال ربط المشكلة الجزئية بكافة ما يتفرع عنها وما يرتبط بها من مشكلات أخرى .

ولذلك كان إصراره الشديد على أن يتولى الفلاسفة الحكم في مدينته المثالية في « الجمهورية » ، وحتى حينما ننزل عن بعض آرائه السياسية الجزئية في « عاورة » السياسية ، ونتجسس بها من نحو الرقعية لم يتنازل عن ذلك الحاكم « العالم » بفنون الحكم ؛ فلنحكم يجب أن يكون فيها حلاً بأن السياسة التي يجب على كل فرد أن يتولى في المدينة ؛ فهو الفيلسوف الذي يتحكم في التربة والحطبة وريانة الجيش والاقتصاد والقضاء ، فالحاكم ما أشبه بالخالق الذي يكلف الفيزيائي والتماسي في الدولة بأن يقدموا له الخيط والأصابع ، ثم يتفرع بها بالجمع بين كل هذه الخيوط ، وعليه أن يوازن بين ما يونسج منها أيس حلة تظهر بها دولة .

وحسباً انتهى فيلسوفنا في « الفرائين » ومن آخر كتاباته إلى نزعة واقعية واضحة وقرر أن يقدم البديل لتلك المثالية التي رسمها في « الجمهورية » ، أي أن يكون البديل للحاكم الفيلسوف في « الجمهورية » أو تلك الحاكم العالم في « السياسي » ، هو الدولة التي

يحكمها القانون (أو الدستور) ، فليس للحاكم فيها سلطة تعديل القوانين التي سنها التشريعي أو تعديها أو العبث بها أو إلحاحها عليها بأي شكل أي كانت صورة العمل في هذه الدولة . فعلا الحكم الدستوري يتحدد على أن تكون السلطة العليا في الدولة للتدبير الذي يجب أن يجب ما يسيه أفلاطون مجلس حراس الدستور . وكما أراد أن يقيسها أن هذا التعديل في نظريته السياسية لا يعني التخلي عن الكفاءة السابقة للفلاسفة للتدبير في المدينة ؛ فقدم هو بنفس ما يجب أن يكون عليه الحال في هذه الدولة - المثالية في الأنظمة الدولة المثالية الأولى - فسن مجموعة من القوانين المنظمة لكل شؤنها ؛ فأصبح كل ما تقدم من تعديل هو المدول عن بعض آراءه الجزئية - دون التنازل عن الجوهري - مثل تنازله عن شيوخه الملكية والأسرة التي روت في الجمهورية ، حيث أثر بدلا منها مبدأ الملكية ولكن قدم القوانين المنظمة لما رأى أن نزع الثروة على وجه الأفراد على بشرط ألا يمتلك أيهم الناس أكثر من أربعة أضعاف أنهم ملكية . وسد عن الشيوعية في الأسرة وأقر نظام الزواج القوي بشرط أن يراض الأزواج جميعاً الدولة لا مصلحتهم الشخصية فقط . لا يجب - مثلاً - ألا يزيد عدد الأولاد على مطلبه ، لأنه عليها إحصاءها أن تتخذ أي إجراءات كإحالة أولادها وأبنائها على مصلحتهم الشخصية لا تمتك إلا إعادة التناصب بين عدد الأفراد في الدولة وبين ما تمتلك من موارد . كما يمكن للدولة أن تستعمل عدد الأفراد من أفرادها حيث تقتضي في المبالغة لا يخل ذلك التوازن . ولذلك فقد رأى أفلاطون ألا تتم مراسم الزواج إلا بعد إمتحانة الدولة . كما رأى فرض عقوبات صارمة على من يخلون من لجانته والفرائين دون أن يتبرروا وذلك للحفاظ على ما يجب أن يسود فيها من قيم وفضائل وروايات .

كما طالب كذلك في « الدولة » والفرائين وبفرض أن الجبرية شديدة على من يخرج عن نظام الدولة وقرر عن الحرية الكبرى هي التي تكون ضد الدين بها ، بعد أن طالب بأن يلقن الدين للناس جميعاً ويكون هو روح السائدة في الدولة بكافة أجهزتها . وذلك من خلال تنظيم ثابت للثروة تشرف عليه الدولة أياح هي دراسة الألفة . أي طيبة النفس الإنسانية كما هي على مراقبة لا يسمح فيها بأي إسفاف .

ومن ننظر عن هذه الفرائين التي سنها أفلاطون نلاحظ أنه لم يتنازل عن نظريته السابقة كما وأن كان قد عدل من بعض آرائه ؛ فالدولة المثالية في « الجمهورية » - كما قال هو - لا يمكن أن تستحق على يد الألفة إلا تأنه . أي لا يمكن أن يفسد أن يسهم أن يحقوا تلك المثال للمثل بكافة معانيها ، ولذلك كان عليه أن يتولى أي دستور الواقع فيصور للناس طابع ذلك فاضلة تراض طيبة النفس الإنسانية كما هي على في هذا الواقع . ولذلك فإن الدولة المثالية في « الجمهورية » تتنازل إلى رأيها على تلك المثال التي على الناس أن يوافقوا على تلك المثال بغير استعاضتهم ، ويعايروا عاقبات قدر طاعتهم الإنسانية .

أسفة أرفض الطلاق.. أسف أرفض الفيلم

هنا الحلواني



ليس بالغريب أن ترحب الأفلام بأنام محمد حل كمخرجة سينمائية كل هذا الترحيب الجسدي الواقع ، فالترددون والمتعاملون مع هذا الذي ولد صلاتها يعلمون علم اليقين أن عدد المخرجين به لا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة رغم أن عدد المخرجين به على درجة خرج وفيلما يتجاوز مئات ومئات تكثر الشكوى ويسبهم بينهم التلفزيون بالسطحية والبلاهة ، ولا جيداً في أن أنعام محمد حل واحدة من هذه الفئة القليلة ، فأعمالها السابقة تشهد لها بوجوبه فائقة وحساسية رائعة وقادرة كبيرة على فهم طبيعة الفن ، ووظيفته في إعادة تشكيل الواقع تشكيلاً يتسق مع فهم واقع لمسطبات هذا الواقع السياسية والاقتصادية والاجتماعية .

ثم كانت تجربتها الأخيرة ، في سلسلة أعمالها ، والأول في اتجاهها الجديد في التعامل مع الكاميرا السينمائية مصدر الترحيب ، خاصة أن عنوان الفيلم

يوضح بأنه سيطرح قضية المرأة المتناقضة ، وهي القضية المثارة حالياً على كل المستويات الرسمية والشعبية ، والسبب الآخر لهذا الترحيب الجارح بهذا الفيلم وعبرجته أن كاتبة السيناريو والحواضر هي إحدى الفئات المشهود لها بالجدية والالتزام كمصطف ، كما أن صلتها الأولى ككاتبة مع نفس المخرجة قد لاقى نجاحها طيباً وأصحبها الفنانة نادية رشاد . ولكن .. يبدو أنه نتيجة لحماستها البالغ في الدفاع عن قضية المرأة قد سقطت في جميع قادتها إلى نوابها الطيبة . لماذا ؟

بداية بحسب للمخرجة اختيارها لهذا الموضوع ليكون بداية سينمائية لها بصرف النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معها في وجهة النظر ، ولكن في جميع ناعم كصغر نحن بحاجة إلى مناقشة قضايانا بصراحة وبدون مؤامرة أو خوف ، والفيلم الجيد الواقعي هو ذلك الفيلم الذي يعبر عن حاضرتنا ويسم واقمتا ويعبر عن هذا الواقع تغييراً يتسم بالإخلاص والأمانة والحقيقة (ونذك من منظور أخلاقي لا من منظور فلسفي) . الإخلاص في تعبير المخرج عما يشعر به وما يعتقد

ولعل هذا هو أحد الأسباب الأساسية التي حققت النجاح لأعمال مخرجة المخرج مارتا سباروش أو مخرجة كويليا سالندورز ، فكلماتها تتألف قضايا المرأة للبرية أو الأمانة بحرية وموضوعية وصديق ، إحساساً منها بأبنائها تتألف قضايا الشخصية ، وتخلصاً من القضية الشخصية إلى القضايا العامة كتفيلم الملتايا الأم الساجدة ، فيلما سالندورز . أما الأمانة فهي ما سبق أن تكلمنا عنها في مقالات سابقة وأما الصديق .. كل الصديق .. في تقديم ما يحدث في الواقع وتفاصيل هذا الواقع ، فتقدمنا يقدم مازورسكي وامرأة فخر متزوجاته نجد أن المخرج كان أميناً مع الواقع ، وهو يصور لنا العلاقات الأسرية الأمريكية وتفاصيل الحياة الأمريكية البسيطة كما يعرفها هو نفسه وكما يعيشها . وهذا لا يعني أنه حل المخرج أن يلزم التزاماً حرفياً لواقعها بهذا الواقع ، وإنما يحل أن لا يستخرج من هذا الواقع أشياء جديدة ولكنه لا يغير ما هو موجود في الواقع فعلاً . (يستطيع القارئ أن يرجع إلى كتاب جورج لوكاتش دراسات في الواقعية الأوروبية ، وإلى مقال الأب بول وارن من دأس النطق في السينما في مجلة السينما لزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع) . واستنداً إلى الإخلاص والأمانة يصبح الفيلم حقيقياً فالفيلم الذي يتميز بالإخلاص (إحساس المخرج) وبالأمانة (الموضوع) فإنه يصبح حقيقياً بإرثا حدين المتضمنين ببعضها البعض ، لأن الحقيقة ما هي إلا الفن ، وما يجعلها السينما إلا لكي تزيد من ارتباط الإنسان بحقيقته ووضعه وواقعية حياته ، وأي اتصال بين الإخلاص والأمانة إنما هو في حقيقة الأمر فصل تصفيي الشكل والمضمون ، وبذلك يفقد الفيلم جوهره كفن .

وفي أسفه أرفض الطلاق، يتحقق هذا الفصل التصفوي رغم الإجابة الحرفية في استخدام الكاميرا السينمائية للمخرجة إنعام محمد حل إضافة لتطوق بها على كثير من قصصا سنوات طويلاً يقدمون صوراً متحركة على شريط سينمائي ، والأمانة على ذلك كثيرة وجيدة جداً على المستوى السينمائي ، كمشهد انتظار من دهرت أمين، لوصول زوجها عصام وحسين فهمي، ليحتضنا معاً بعيد زواجهما السابع ، ومشهد ذهاب من إلى شقة عصام القديمة والمواجهة التي تتم بينهما ، بل أن إنعام محمد حل ونادية رشاد تستطيعان إحساساً أقوى خالص أن تقدمنا لنا بعض التصفيات الذكية والموجهة التي يمكن أن تنبئ من ذهن كثير من المخرجين الرجال شكفاً من في البدء في محاولة ترتيب مائدة الطعام المضطربة في شقة الزوج القديمة ، وتجاور بينهما الزوج وقصص نوم الزوجة حل فراش الزوجية ليلة الاحتفال بعيد الزواج ، وسمن عصام لفميص نوعها .. بعد أن قرر أن يجرعها .. بحقيقة ملاصق ، وفيرها من تفاصيل أقوى شديدة الذكاء .

... ولكن ...

كل هذه الإجابة الحرفية ، وهذه التفاصيل الذكية الموجهة لا تزيد من مجرد كونها زينة جملة مشهدة للقطعة



● أرفض الطلاق .. بين مصر والحلم والفرح إلى الصبر



● مولات أمير - حالة شديدة الخصوصية

من الجلبات الحامض، ذلك لأن بناء الفيلم والطرح الموضوعي اتخذ مساراً مغلوطة على كل المستويات، ولا فائز ترجع هذه المرأة المتعلمة التي تستعطف زوجها في الرجوع إليها ككل هذا الاستعطف حتى اللجوء إلى القضاء بإدعاءه أنه لم يستأذنها قبل أن يفلتها؟ لهذا هو محور الفيلم ونقيضه الأساسي. وملاحظاتنا عليها تلخص في الآتي:

١ - إن هذه الحالة التي يمررها الفيلم إنما هي حالة خاصة شديدة الخصوصية تكاد تنحصر في حالة من بطلنة الفيلم فقط ولا يوجد لها نظير في الواقع العمل والفيلم على الإطلاق.

٢ - إن من تنازلت من الكثير من حرياتها المدنية من قبل، بملابها من تنازها عن حقها في ممارسة العمل، وحاشيت إيرادها كمرأة أمرأة من عصر الحريم الذي يندبه الفيلم.

٣ - إن من اتخذت موقفاً سلبياً وشديد التخاذل منذ وقوع الطلاق وحتى نهاية الفيلم، تمثل هذا التخاذل والضعف في مرضها ورفضها للتوجه إلى القضاء إلا بآثاره من صديقتها الأستاذة الجامعية، واستبدالها للمخبر لزوجها بالرجوع إليها، حتى نفيها إلى بيتة القديم لتتاليه بالرجوع إليها.

٤ - إن أي رجل المرأة في زوجها لا يفي بضرورة أحد موقفيها على الطلاق - فهذا حتى قرره الله والشرع الإسلامي للزوج مفترق دون حاجة إلى أحد مرافقة الزوجة - ورغم ذلك ذهب إليها عصام وأخبرها برسبته في الطلاق. ومن خلال منطق الفيلم نفسه... هذا ما يستطيع عصام أن يفعل أكثر من ذلك؟! ليس هذا ما طالب به في قضيتها هي وصديقتها الأستاذة القانونية!!!!

وإذا افترضنا أن الفيلم يصنع من كمثلية لعالية عصر الحريم في مقابل هذه وتديرة رشاد الأستاذة القانونيات العظيمة الثورية المتقدمة، فإن هذه الشخصية القانونية الشائرة تورطت في عدة أخطاء قانونية وفقهية كتبت أرباً بانيه رشاد كتابته للسبائير أن تورط فيها، مثل كتابتها عريضة دعوها على مطبوعات زوجها الحامض، واستغلالها لاسم في قضية ضد أحد موكليها رغم علمها أن عصام موكل في مكتب زوجها رشيد وجدي وعيه، وهو خطأ قانوني فاضل لا يجوز ط من ملته طالب بحقوقه لا الأستاذة للقانون.

إن أستاذة القانون مجتهد في أمور فقهية أعطاء لاحقة، كتوصلها في سلسلة محاضراتها في القانون عمر بن الخطاب قد حرم زواج لثمة حفاظاً على حرمة المرأة وإزالة ذلك فتح باب الاجتهاد. وإمام الأمر أن الفروق عمر لم يجهد إلا في مسألة الجواريت بعد وفاة

الرسول ﷺ، وأنه عندما أراد أن يشرع قانوناً أو بتبسيط أدق قاضية فقهية تحد من المبالاة في المهور عارضته إحدى النساء مستظهلة بالآية الكريمة... وقد اتبعت إحداهن قطاراً فراجع فوراً عن قراره قائلًا قوله المشهور: وأصبأت امرأة وأعطيت عصراً. أما مسألة زواج لثمة التي اشارت الأستاذة الجامعية إلى أنه قد حرمه، فواقع الأمر وكما ثبت بالإمام أبو زهرة في موسوعة الأحوال الشخصية (ص ٥٣) أنه قد ثبت ثبوتاً قطعاً أن النبي ﷺ هي عينا... وثبت ذلك بطريقة تبلغ حد التواتر، فقد أقره أنه هي عينا (زواج لثمة) ست مرات في مناسبات لؤكد النسخ والإلغاء. فكيف يرمي سيدنا عمر بن الخطاب ما حرمه رسول الله ﷺ من قبل...؟

وأستاذة القانون تنحصر من نصه دوله ما يجلبش في الحالة هي يحكمين في الشرع ما قاله والقانون بالفعل يقر مبدأ التحكم استناداً إلى قول الله تعالى: وإن خضمت شقاق بينها فليفرضا حكماً من الله وحكماً من أهلها إن يريدوا إصلاحاً يوفق الله بينهما إن كان الله عليهما خيراء.

ويثبت الأستاذ موعوض عبد التواب في «الوسط في شرح قوانين الأحوال الشخصية» (ص ١٩٦ وما يليها) أن قضاء التقاضي قد استقر على أن نص المادة السادسة المرسومة بقانون رقم ٢٥ لسنة ١٩٥٩ والقوانين المعدلة له يوجب اتخاذ إجراءات التحكم عندما تطلب الزوجة التفريق بعد سن رفض طلبها مرة أولى للمعجز من إليات القدر، فإذا لم يثبت للمرة الثانية ما تشكركم كان على القاضي أن يبرهن المحكمين. هذا إذا عجز القاضي نفسه عن التوفيق بين الزوجين، يقسم المحكمات بتقدير تقرير للمحكمة يشان فيه إن كان الخطأ من جانب الزوجة أو من جانب الزوج أو كان خطأ مشتركاً بينهما. وللمرة الثانية تطلب الفيلم تطبيق ما هو قائم بالفعل.

أما الفصلح حقاً فهو إدعاء أستاذة القانون أنها ستؤسس دعواها على أن عصام أوقع الطلاق وهو قائم لأهليته كالكوه والعتوه مثلاً وذلك لأنه أطلق صديقته تحت ضغط نفس عتيف هو حبه القديم جاريه (وسوس) يدركه بذلك يصبح مثل المعتوه. وطبعاً مثل هذا التفكير من أستاذة القانون لا يزيد من مجرد الملهيان، لأنه في مثل هذه الحالة أبلغ القانون للزوج الأدعاء بأنه كان مكرها للرجوع في قرار الطلاق، وبمصلحة أخرى فهذا الأدعاء مقرر لمصلحة الزوج باعتبار أن شرع الله بطريقة تطلع حد التواتر، فقد أقره أنه هي عينا (زواج لثمة) ست مرات في مناسبات لؤكد النسخ والإلغاء. فكيف يرمي سيدنا عمر بن الخطاب ما حرمه رسول الله ﷺ من قبل...؟

ومن جهة ثانية عهد الفيلم - مع سبق الإصرار والترصد - إلى تشويه صورة الزوج (الرجل عصوي) بتصوره شاباً انتهازياً سمى إلى الزواج من أبة صاحب المستشفى الذي يعمل به حتى استطاع أن يثبت أكتداه في مجال مهنة، ثم بدأ يسعى للتحرر من نفوذها وسيطرتها عليه حتى لو كانت هذه النفوذ كيداً حورية ليعود إلى حبه القديم الذي ضيعه بسبب فقره وفقرها وواجب حبها منها (عصام وسوس) نفسه لن استطاع أن يفلح النعم.

أما أقل إن نراها كاتبة السبائير والمخرجة المحسنة قد دفعت بها إلى قاع الجحيم؟ ورغم ذلك لا يستعنا إلا خضمت شقاق بينهما فليفرضا حكماً من الله وحكماً من أهلها إن يريدوا إصلاحاً يوفق الله بينهما إن كان الله عليهما خيراء. وبما أن نص المادة السادسة المرسومة بقانون رقم ٢٥ لسنة ١٩٥٩ والقوانين المعدلة له يوجب اتخاذ إجراءات التحكم عندما تطلب الزوجة التفريق بعد سن رفض طلبها مرة أولى للمعجز من إليات القدر، فإذا لم يثبت للمرة الثانية ما تشكركم كان على القاضي أن يبرهن المحكمين. هذا إذا عجز القاضي نفسه عن التوفيق بين الزوجين، يقسم المحكمات بتقدير تقرير للمحكمة يشان فيه إن كان الخطأ من جانب الزوجة أو من جانب الزوج أو كان خطأ مشتركاً بينهما. وللمرة الثانية تطلب الفيلم تطبيق ما هو قائم بالفعل.

لغة النص ولغة اللاشعور

د. سمير حجازي



إذا كان اللقاء بين النقد الأدبي وعلم الاجتماع قد تحقق على يد لوسيان جولدمان فإن التلاحق بين النقد الأدبي والتحليل النفسي، قد تحقق على يد شارل مورون. ففي عام ١٩٤١ استطاع أن يجري دراسة علمية على الشاعر الفرنسي «الاربييه» ونشر في عام ١٩٥٧ دراسة أخرى عن الشاعر «راسين» تحت عنوان «اللا شعور في آثار راسين». وفي عام ١٩٦٢ نشر دراسة ثالثة تسمى «من الاستعارات إلى الأسطورة الشخصية» ثم عثم جهوده بعدة محاولات علمية. نذكر من بينها مؤلفه الموسوم «النقد النفسي للفن الكروميدي» عام ١٩٦٤، ومؤلفه الأخير عن «فيلس» عام ١٩٦٨. ويشتري عدد كبير من منتقري النقد الأدبي المعاصر أن دراسات مورون مساهمة قيمة في مضمار النقد الأدبي من جهة والتحليل النفسي من جهة أخرى. فقد أجهت دراسته منذ البداية نحو تمييز فهمنا لدور غيبت اللا شعور في الآثار الأدبية. فالتقت الضوء على دلالة اللا وهي عند الكاتب ودلالته في تصوره الفنية.

وقد تجلّت قيمة أعمال مورون حين ظهر له كتابه عن الاستعارات والأسطورة الشخصية - ولقمة مورون النقدية قد ظهرت قبل ظهور مؤلفه هذا. وإن كان من المؤكد أن أصداء نشر الكتاب في مجال التحليل النفسي، ومجال الدراسة النقدية قد عمل على دفع صيت مورون، فقد فطن النقاد والمحللون النفسيون إلى أعماله التي تعد بحق بمثابة مساهمة جديدة في مجال النقد النفسي نظراً إلى إزدياد عالم الأثر باعتباره ظاهرة فنية لغوية لا وثيقة عمرية. وبغلة الدعوة لجعل مورون ينضم إلى صفوف المدرسة الجلمية للنقد الأدبي المعاصر.

ومورون ليس عملاً نفسياً، وهو نفسه يؤكد ذلك، ويرى أنه ليس أكثر من ناقد أدبي قد أخذ على عاتقه التزام محدود بمبحث الجلمي إلا أنه قد حرص على دعوة الناقد إلى توسيع مفاهيمه الأدبية والتنبط في غيبت النفس اللا شعورية للمبدع من طريق شبكة الاستعارات والصور البلاغية المغمورة في النص الأدبي.

وحيث دعى إلى ذلك فإنه كان يريد بذلك أن يجعل على اتباع فرويد الذين قاموا بدراسة المعاني اللا شعورية في الآثار الأدبية وجنوا على للمع وصل وحدة الأثر وتقسكه.

ولا شك أن المتنبع لدراسة مورون سيلاحظ أنه لم يقتصر على تحليل الأثر تحليلاً شكلانياً ولغوياً، فضلاً عن أنه لم يلق عند تحليله تحليلاً نفسياً. بل هو مضى إلى صميم النقد الأدبي والتحليل النفسي من أجل العمل على تأسيس وحدة بنيها والعمل على مواجهة النقد النفسي مواجهة جديدة، مع العناية بالتساؤل عن طبيعة العلاقة بين جوانب النفس اللا شعورية من جهة، وشبكة الصور البلاغية من جهة أخرى، ذلك على ضوء الأسس والمضاهيم للتمعة في مجال التحليل النفسي والنقد الأدبي في وقت معاً.

ولعل هذا هو السبب في أن مورون يعارض الاتجاه ذو النزعة الفرويدية المتطرفة، خصوصاً لدى كل من: آدموندسون، وهربرت ريد وغيرها. والواقع أن ما يأتفه مورون على هؤلاء، أنهم قد شوهوا حقيقة الأثر الأدبي وتنكروا للجور الذي ينض عليه، حيناً جعلوا منه مجرد وثيقة عمرية نفسية في حين أنه لا شأن للنقد الأدبي بالبحث عن الوثيقة المعرفية في الأثر الأدبي. فربط النظرية الفرويدية بالأدب دون مراعاة صميم جوره، لم يكن من شأنه سوى إغفال مشكلة لغته الفنية التي تعد جوهريه للمبدع معاً، لهذا كان مورون يرى أنه من الأفضل العودة إلى لغة النص الفنية بدلاً من الاقتصاد على قراءة أجزائه قراءة معرفية سطحية مبتذلة، مؤكداً أن هؤلاء قد أهملوا بعداً أساسياً من أبعاد الأثر الأدبي، ألا وهو لغته الفنية.

إذا تأملنا الآن جوره دعوة مورون الغالبة بصورته العودة إلى لغة النص الفنية ألقينا أن مورون - في الحقيقة - لا يريد تقديم تفسير جديد للعلاقة بين اللا شعور المبدع، ولغة النص الفنية، بقدر ما يريد الكشف عن أهمية دراسة اللغة الفنية للنص وعلاقتها باللا شعور المبدع، باعتبارها تربطاً ببعضها البعض ارتباطاً وثيقاً. ومعنى ذلك أن العودة إلى لغة النص الأدبي هي رجوع إلى ذلك المجال الغني الممل من قبل. والواقع أن مورون حين يعمل من الرجوع إلى لغة النص الأدبي مجرد عودة إلى الجور ذاتاً ينسر الأثر الأدبي على أنه لغة فنية تعبر عن غيبت اللا شعور والشعور عند المبدع، ولعل هذا ما عبر عنه مورون حين قال: «وهي الشاذة أن يتقل من شبكة الاستعارات إلى المركب (المعدّة)». وهو يقي بذلك أن الأساس والجوهري في



ملاحظة: العلاقات النفسية بين النص والشعر

للكاتب التي تبدو في الأثر الأدبي على نحو غير شعوري تحت ضغط حل الجانب الغير مشعور به عند الكاتب أو المبدع في خلقات إبداعه .

وفي هذا الصدد يوضح لنا مورون ما يفصله وبالأستورة الشخصية . فيقول وإنما ليست مظهرًا من مظاهر المصاب الشخصي ، ولكنها تبدو في صورة تدفقت مستمرة في باطن الفرد المبدع ، فهي عملية نفسية متصلة بالعلم الخيالي للمبدع وبذخائمه إبداعه .

والأستورة الشخصية في رأي مورون ليست عملية نفسية منفصلة عن المجال الاجتماعي ، فهذا الأخير يساهم في تشكيلها وفي تكوينها بصورة معينة خاصة في المراحل اللاحقة للطفولة . ويمكن للناقد أو الباحث أن يصل إلى هذه المرحلة عن طريق استنباط الدلالة الخاصة من النص ، ومحاولة التوفيق بوجه خاص على الاستعارات والكنايات المضمرة في تشابه ، باعتباره تمثيرا رمزياً يصور هبات اللا شعور للمبدع .

ومن اجل أن الاستعارات والكنايات المضمرة في النص لا تكون من أصل لا شعوري بحت . لأن هذا الأصل اللا شعوري يبدو كمنصوخ بدائي يظهر فيه الشعور بصورة من الصور . فالكنايات والاستعارات إذن ، تتضمن في تشابهها عناصر شعورية وأخرى لا شعورية . وقد طبق مورون منهجه هذا على عدد من الشعراء من بينهم ديوفراي وراسيني ، ومالاربييه ومن هنا نستطيع أن نفهم معارضة صاحب التحليل النفسي الذين أطلقوا العنان للبحث في الرموز الجنسية بصورة كانت تمتص على المعنى وعلى وحدة الأثر .

فمورون يعتبر الأثر كأنه بنيت لغوية تضم في تشابهها صورا بلاغية تميز عن الشخصية في جانبها الغير مشعور به . وهذا يعني أنه ينظر إلى اللا شعور لا باعتباره مصدر للحقائق والصور البدائية القديمة ، وإنما باعتباره منطقة خاصة تتميز بالقدرة على التعبير اللغوي .

وإذا كان مورون قد شاء أن يكشف عن أهمية النص في التعبير عن حقيقة اللا شعور ، فلذلك لأنه قد فهم أن هذه الحقيقة تتمثل في فهم لغة الأثر الأدبي .

ولو أننا سلطنا الآن عن الأهمية الخاصة التي يتبع بها النص للقياس لمبدع لأجانبنا مورون مستعدين في ذلك على تفسيره الخاص لكشف عن التشابه في تشابه بنيت الأثر الأدبي . فالاشتقاق الوجدانية تدفق إلى آليات اللا شعور فطما من الصور والخيالات التي تتلصم باللفظة وأجزاء النص ، وتتحقق تألفاً مشتركاً بسميه مورون — كما ألفتنا سابقاً — بالأستورة الشخصية .

فلنربط بين اللغة والنص من جهة وآليات اللا شعور من جهة أخرى بعد جبر الزاوية في النقد النفسي . فهو لا يريد التحليل النفسي أن يجعل لغة النص باعتباره النص الذي عظم على أثر المبدع كل ما له من معنى أو دلالة . فحسب أن النص اللا شعوري تمدد بمرء لا يتجزأ من لغة النص . وهي لغة الذات الفردية التي تسعى إلى التواصل بينها وبين الذات الأخرى بصورة معينة ●

بنيت النص
وتدفقت الإبداع والخيال



هناك عناصر وامية تتدخل بصورة معينة في تشكيل عملية الإبداع . فآليات اللا شعور تثل صوتاً في خلق القصص أو القصيدة . وهذا الصوت يمكن تمييزه عن الصوت الأخر عن طريق الاستعانة بالتحليل النفسي . والتمتع لبحوث مورون يلاحظ أنه لم يقتصر في آثاره على طرح بعض المشكلات الجزئية المرتبطة بطبيعة الصلة بين بنيت النص الأدبي وشخصية صاحب . فهو لم يقف عند حد إعادة صياغة لبعض المفاهيم النفسية الأدبية ، بل هو قد مضى كما ألفتنا سابقاً — إلى صميم وما هيء الصلة النفسية الأدبية من أجل العمل على تأسيس هذه الصلة على ضوء مفاهيم النقد الأدبي وعلم النفس في وقت متأخر . ذلك مع العناية بإبراز العناصر وبنيت التشابه والاشتقاق الوجدانية اللا إبداعية للوصول إلى ما يسميه مورون بـ والأستورة الشخصية

اللغة الانية للنص التي تتكون من إطار المبدع المتعلق من جهة وإطار اللا شعور من جهة أخرى .

ومورون يرى أنه من الخطأ أن يصور الناقد أو الباحث أن المعنى الكامن في النص يبدو قائماً في ذاته المعقولة، أي المعنى الحقيقي . ولكن في الواقع أنه لا يوجد في القصيدة ولا في الإنسان مستوى واحد للحقيقة . إنما هناك مستويات متعددة ، ولكنها مترابطة فيما بينها ارتباطاً وثيقاً ، وعلى الناقد أن يقيم تألفاً بين مضمون (القصيدة أو القصص مثلاً) الكامن والظاهر ولا يعتبر المضمون الظاهر مجرد انتمكاس للمضمون الكامن ، نظراً لأن جوانب النفس اللا شعورية ليست هي المتبع الوحيد للإبداع الفني ، هذا رغم إنها مرتبطة بالإبداع (القصيدة أو القصيدة مثلاً) وتفتديا وتحاول أن تأسرها ولكن ذلك كله لا يعد عملية الإلهام الشعري ، لأن

قصيدة في أكتوبر

شعر مترجم

ديلان توماس

ترجمة دمنوقى فهمى

قد أترعت بالشعار

العبادة

وشمس أكتوبر

صافية

فوق كنف النمل

كانت أجواءها هنا صخرة ، ومفتون جذاب

عندما جاء الصباح ليلعة إلى حيث كنت أجد

واستمع إلى الريح

أنى يقطر منها المطر هب بفرحة في الغلابة

بعيدا هناك . نحي

المطار الشاحب فوق المناء الضلال

وفوق الكنيسة التي لي حميم القومعة

وقد بللها ماء البحر

يقروها وسط الغياب

وقلمتها بنية بلون اليوم

لكن كل حدائق

الربيع والصيف كانت تزدهر في الحكايات للسانعة

لها وده التعم تحت السحابة التي تظلم قمرات

هناك أمكن أن يدهش

عيد ميلادى

صباحا ، لكن فطاس استنظر هوردا

مخرجاً إلى السبيل ، كان جالس للتلاوة

يتنامى إلى سمنى وقد تكلم من المهد ، من اللبلة المصنوعة

من المحار في البرك

ومن الشاطرة التي يتعبد ، ملك الجوز

يومى ، الصباح بابتهاج المباد

ودعاء التورس والغراب

وارتطام القلوب المجرى بالخط للنسج شبكة سب

لأصنع كدنى

لحظتها

في المدينة الثالثة ما تزال وأتاب

لقد بدأ عيد ميلادى بالميد ،

المصائر ، وطير الأشجار المجنحة

تظلم اسمى فوق المزارع والحقول البيضاء

وبهت أنا

في خريف مطر

سرت فوق من شويوب يملك من الجاس كليا

وقاص المد العالي وطائر البشون

عندما سرت في الطريق

فوق النعم

وأخلت بوابت المدينة

بين المدينة تستيقظ

ويتخرج دلى ربيع من الليرات

حل مية سحابة ، وأطفال جاسى الطريق

استلار حيداً على البلدة المحيطة

استلاراً قاطعاً ذلك البحر الأصغر والحيث

التحولة الزرقاء

بصوت نره أخرى أجهول من صيد

بنتها

أوجبات كثيرة وزيد آخر

وتبقى في وأضحا في ذلك البؤس انصطقت

تفعل أسيرة خدماً صار برقة أفه هير

أثلاث

ضوء الشمس

وأشطر الخصال الجفراء

ويحسبون الطغولة التي روت حكايتها مزين

حين لقد أحرقت دمعه على

والنطق قلبه في صدى

تلك كانت هي الخليات والدير والبحر

حيث خمس صبي

في صيف الموز الريحه طين

يسر بجهته

إلى الأقطار وإلى الأجسام

وأسماء المد

إلى السر النامض

الذي تغرق حياً ما يزال

في المياه وفي الطيور الصاعدة

وهناك أمكن أن ينعش

يوم عيد ميلادى

لكن الطقس استدار على نفسه

وتفتت بجة الطفل الذي طال موته

بجته الخفة تفتت عترة في الشمس

• • •

كان على الثلاثون مرجاً إلى السله

لقد توقفت عندئذ هناك في ظهيرة الصيف

وإن استلقت اللبنة تحت موزة يدها أكتوى

أه ، عسى صدق قلبي

أن يبقى أخيراً تنفى

عرق هذه النل المال عند يدي على

بكثير •



كثير من المسلمات قد بدأت تنهوى أمام هذا التقدم العلمي والتقني المعاصر ، ولم تنبذ العقول البشرية التي تقود هذا التقدم عن نفسها ، فبدأت تفكر في إعادة ترتيب أوضاع البشر ، ليس فيها يفعلون في عالمهم ، ولكن في كيفية قدومهم إلى هذا العالم . والتحكم في كونهم عبارة أمر غير ذلك .
وعلم هندسة الوراثة ، رغم أنه مازال في بداية الطريق ، إلا أننا نعرف مقدماً أن أول الغيث قطرة .

● القاهرة ●

هندسة الوراثة والعبقرية

يوسف ميخائيل أسعد

ولا شك أن التجارب العملية تبدأ على الحيوانات فالحيوانات ، ثم أخيراً تخضع الإنسان للتجريب . فهل سيحاول العلماء التخطيط لتخليق إنسان جديد عن طريق التحكم في جينات الكروموزومات ؟ إننا نرجح ذلك مستندين إلى الأسباب الآتية :

أولاً - في ضوء ما سبق حدوثه من تجارب على الإنسان وبخاصة أطفال الأنايب والحفاظ على الأجنة لعدة سنوات بالتجارب ، فإتينا لا نقول بدءاً إذا ما زعمنا أن التجارب على الإنسان سوف تستمر وتزداد وتعتمد .

ثانياً - إننا نعتقد أن هبة الإنسان باعتباره إنساناً ، وتقليده وورع مثواه على سائر الكائنات الحية قد تزلزلت ، وهي أجنة في التزلزل أكثر فأكثر ، وذلك لعدة عوامل من أهمها : ظهور نظريات التطور المتباينة والتي وإن دحض بعضها أو عدل ، فإنها كإطار عام للتفسير ما تزال تلقى قبولاً في معظم الأوساط العلمية . وذئوع هابيك من أن الانتحار السكاني من جهة ، وذئوع الآلية الإلكترونية من جهة أخرى يبعث في نعد هناك حاجة إلى معظم القادريين على العمل ، وبالتالي انتشار الظالة أو البطالة الملقمة على نطاق واسع ، قد أدت إلى التقليل من قيمة الإنسان ، بل أدت إلى احتقاره والذخيرة إلى التهم من قوة الانتحار السكاني برسائل منع الحمل من جهة ، وانتشار الدعوة إلى إبادة الإحساس من جهة ثانية ، وإبادة وسائل الموت الرحيم بالنسبة للمصابين بالأمراض المستعصية من جهة ثالثة .

ثالثاً - هناك كثير من أصحاب الرأي بدءاً بفردنيس جالتون (١٨٢٣ - ١٩١١) ، ينادون بضرورة تطبيق وسائل تحسين النسل Eugenics ، قد اعتدوا ينادون بضرورة التدخل في العوامل الوراثية هذين أساسيين .

الأول : عدم السماح بولادة ضحايا العقل أو مشوهي الجلفة ، والثاني : إنتاج أجيال جديدة مرتفعة الذكاء وصاحبة مواهب فذة

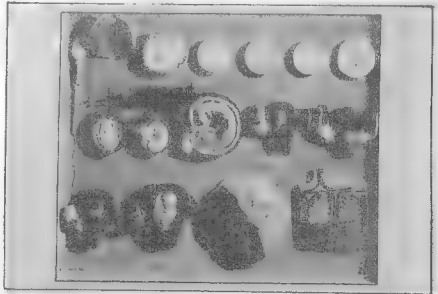
رابعاً - إن المستويات العليا من الحضارة وبخاصة بعد ظهور الكمبيوتر وغيره من وسائل ، عملت على توفير الكثير من الجهود العقلية والمعلومات المحفوظة التي تتطلب اليوم ضرورة ظهور طبقة من الناس الأكادمية

المتلاحقة التي يتم التأثير بمقتضاها في الكروموزومات التي تحمل الجينات (الإرثيات) . وطبعاً أن تسع رقعة المعلومات المتعلقة بخصائص الجينات المتباينة ، فحرف تخصص كل جينة . وبعد هذه المعرفة المسبقة والدقيقة لخصائص الجينات ، ظهرت تكنولوجيا جديدة في مجال الوراثة أطلق عليها اسم « هندسة الوراثة » .

والمقصود بـهندسة الوراثة التحكم في الجينات الموجودة بالخلايا ، سواء كان التحكم باستبعاد جينات زائدة ، أم بإضافة جينات جديدة متفولة من كروموزومات خلايا أخرى موجودة بكائن حي آخر . ولقد أمكن الاستعداد بـهندسة الوراثة إلى أبعاد تدعو إلى الدهشة وتشير المعجب . فلقد أمكن تخليق نوعيات جديدة من الثمار تجمع في مقوماتها خصائص نوعين أو أكثر منها . وكذا أمكن إضافة جينات نمو إلى بعض الكروموزومات فصارت الأشياء الصغيرة كبيرة . ومعنى هذا أن هندسة الوراثة ستفضي إلى نتائج تتخطى بالكلم والكيف معاً .

كانت الوراثة - إلى عهد قريب جداً - منطقة محرومة أو بجلاً مبهماً غامضاً لا يستطيع أحد الاقتراب منه والتأثير به أو تغيير منم واحد من ملامحه . ولقد ظل هذا المجال لفران من الأعمار التي لا تقبل حتى جرد التفسير حتى قام جريجور مندل (١٨٢٢ - ١٨٨٤) ، بإجراء التجارب على الببائات والحيوانات وخلص إلى أن الوراثة تخضع لقوانين محددة ولا تسير اعتباطاً . بيد أن القيام بتفسير الظاهرة شيء ، والتدخل في مقومات الشيء المدروس شيء آخر .

هل أن ثورة علمية تكنولوجية جديدة قد اندلعت في النصف الثاني من هذا القرن عندما بدأ العلماء في التدخل بالتأثير والتعديل والتغيير في المقومات الوراثية ذاتها . فلم تعد المسألة مجرد ملاحظة ودراسة للظواهر أو مجرد الكشف عن خبايا الوراثة ، بل تعدت هذا النطاق إلى ما هو أخطر من ذلك بكثير . لقد تدفقت التجارب



تكوين فصائل الوراثة

الأخذه بصوت هندسة الورثة إلى رلولة و الاثوان
الوراثي و بالنسبة للإنسان . ذلك أن الإرتفاع الشديد
سلكه لا يتوافق حتى مع ما عليه حال الجوانب
الأخرى من الشخصية الإنسانية ، ومن ثم يحدث
الصداع في القوام الإنساني ويقتد اثرائه الوراثي .

ثالثاً - هناك توزيع هارموني متسجم ومتوازن بالنسبة
لمحلات الذكاء البشري . فمما يكون حواله البشرية إذا
فقد ذلك التوزيع هارمونيته واتسجامه وتوازنه ؟ افترض
أنك قلبت الهرم الموجود حالياً والذي تشكل قاعدته من
الناس العاديين ، ثم يأتي الأعلى ذكاء في الدرج التال
ويقع العبقارة وهم نذرة نادرة تقدر بواحد من بين كل
مليون شخص في قمة الهرم . افترض أنك عكست
الآية وجعلت قاعدة الهرم العريضة تشكل من أشخاص
عابرة ، وجعلت في قمة الهرم متوسطي الذكاء من
الناس . ألا يؤدي مثل هذا القلب إلى نتائج نفسية
 واجتماعية واقتصادية في غاية الخطورة ؟

رابعاً - ثم ما الحاجة النفسية أو الاجتماعية إلى جعل
الناس عابرة أو إلى إنتاج أجيال من الناس عابرة ؟
السؤال ترى إلى أن الغالبية العظمى من العابرة كانوا
أشقياء ، يعجزون ؟ ألا يعتبر العبقري شخصية شاذة
بحاجة إلى معاملة خاصة شأنه شأن ضعيف العقل أو
المصاب ؟ . قول إذا زادت رتبة العبقارة بالمجتمع
يكون هذا لسانته أو لصاحبه العبقارة أنفسهم ، أم أنه
سيكون من أسباب شقاء المجتمع وشقاء العابرة في
الوقت نفسه ؟

خامساً - من الملاحظ أن العابرة ينظرون بمنظار منطقي
أو قل بمنظار كمي كيمي إلى الأمور . ومن هنا فإنهم
يستبعدون في أغلب الحوادث والحضانات . ذلك أن
المنطق إذا ما تدلب على العاطفة ، فإن الكثير من القيم
تذبل ولا يكون لها معنى . فما بالك بالعبقري الذي
يشتمل رأسه بالفكر ؟ إنه إذا ما تسلم مغالاة أي مجتمع
فإنه بلا شك سوف يصير غاطية لا يبقى ولا يدر ، بل
إنه سوف يكون شديد القوة على الضعفاء والأقل منه
ذكاء والأضعف منه حيلة . إنه قد يجعل من نفسه إلهاً أو
شيطاناً . وفي الحالتين يرى أنه على طريق الضوابط
دائياً ، فلا يترف بالديكتاتورية وسيلة لإقامة العلاقات
الاجتماعية ، لأن الديكتاتورية تعترف بالجميع
كأصحاب أصوات وكمشاركين في الرأي ، كما أن تتعاون
العبقري الحاكم سيكون متكاملاً للمساواة بين الناس ،
ولقد سارع كذا الأذكاء على كذا الأقل ذكاء . ولقد
يستعمل ذكاءه الحاد في الشر . ويمكن أن تتعاون
قضايا التهرب والاعتلاص والتزوير لدى أن المجرمين
الأذكاء أنظر بكثير من المجرمين متوسطي الذكاء أو
متوسطي الذكاء . وإلازم أن الحياة السيئة ، والزواج
الناتج والأبوة أو الأمومة الصالحة قلباً تتشابه مع
العبقري . فمن الصعب أن يكون العبقري زوجاً صالحاً
أو أن تكون المرأة العبقريّة زوجة صالحة . نلاحظ من
أن العبقري يقضي ذرعاً بالحياة المنطقية والقيام برعاية
الأطفال وكعمل مسترالميل والتزول إلى استمرار في
التفكير وفي التصرفات . ويمكن أن تستعرض حياة
حضة من العابرة لكي تتأكد من هذه الحقيقة ●

هذا الجانب قد يستطاع التعمق رؤية اثرائه الوراثي في المستقبل .



جديدة عبقرية . وقد استندت تلك الأصوات المعترضة
إلى الحجج التالية :

أولاً - إن إضضاع الإنسان لقنونه هندسة الورثة يتزل
بمستواه إلى مستوى فزائن التجارب . والإنسان كائن
مقدس في نظر كثير من أصحاب الرأي والعقيدة .
كيف نميت بالإنسان وتدخل في ألصص مقوماته ؟
أليس في ذلك التدخل حكم أو على الأقل مساس بالقيم
الدينية ؟ ألا يصير مثل ذلك التدخل في الجينات تعديلاً
لما رسمته العناية الإلهية ؟ . لا شك أن الغالبية
العظمى من رجال الدين ، إن لم يكن جميع رجال الدين
وجميع القويين على المقدسات الدينية - ينظرون
بترحم شديد إلى جميع التجارب التي تجري حالياً والتي
ستجري في المستقبل على الإنسان حتى ولو كان المقصد
من ردها الإرتفاع بمستواه العقل أو تعجب إيجاب
كانت إنسانية ناعمة الذكاء أو شأنها الحفلة المختلفة
الذو .

ثانياً - لقد ثبت من التدخلات السابقة في المقومات
الطبيعية أنها تفقد الطبيعة ما أطلق عليه اسم و الاثوان
الطبيعي أو البيئي . والحرف كل الحرف من أن يؤدي

جداً يتسنى لهم مواصلة التقدم للأفكار المعرفية إلى
مستويات أهل من المستويات التي بلغها الكمبيوتر .
وتعتبر آخر مزروع الحاجة الملحة للسيطرة على تلك
الآلات بحيث لا تغفل متفوقة على المشوي العقل
للإنسان الحالي .

خامساً - لا بد من نقلة جديدة للبشرية وقد وصلت إلى
قمة الحضارة الحالية ، بحيث صار من الضروري
الولوج من باب حضارة تالية أهل مرتبة من الحضارة
الحالية . ولعل الحضارة التالية هي حضارة إنسان
الكواكب الخارجية بعد أن ظلت حدود حضارته الحالية
تقف عند كوكب الأرض فحسب . وإنسان الكواكب
لا بد أن يكون من نوعية جديدة لا تنأى إلا عن طريق
الهندسة الوراثية ونفوسها التي سوف تستمر في التقدم
والتمتع .

على أن تطبيق فنون هندسة الورثة يعصد الإنسان
بصدد الحصول على نوعية جديدة من الناس هم
العبارة ، لا يلقى الترحاب المنطق من الجميع ، بل إن
أصواتاً عالية تدوي بحمزة من منة تطبيق هندسة الورثة
على الإنسان بكفاءة ، ومحاولة تخليق كائنات إنسانية

هو جلال الدين عبد الرحمن السيوطي ، ولد في مستهل رجب سنة ٨٤٩ هـ ، وتوفاه الله في التاسع عشر من شهر جمادى الأولى سنة ٩١١ هـ ، لم يكن للسيوطي منبج غنص ، بل كاد يؤلف في جميع فروع الثقافة الإسلامية التي تمكن من الاطلاع عليها ومعرفة فيها ، وإن كان ذلك يدل على شيء فإنما يدل على كده وصبره وطول عمله ، وفي عصره مرت بمصر أزمة اقتصادية طاحنة ، إذ اكتشف البرتغاليون طريق رأس الرجاء الصالح ، وانتقلت التجارة من الشرق إلى الغرب ، ففقدت مصر بذلك واحداً من أهم مواردها التجارية ، وعاصر السيوطي في آخريات حياته التفسخ والانهيار في الدولة المملوكية ، حتى تمكن سليم الأول عثمان من دخول القاهرة في شهر المحرم سنة ٩٢٣ هـ ، بعد وفاة السيوطي بابتني عشرة سنة ، والسطور التالية من باب حفاظ القرن ورواته من مؤلفه « الإقتان في علوم القرآن » .

الإقتان في علوم القرآن

الأريمة ، والأعر ذكر أبي الدرداء يدل أبي بن كعب ، وقد استنكر جماعة من الأئمة الحصر في الأريمة .

وقال القرطبي : قد قتل يوم البصرة سبعون من القراء ، وأنتل في عهد النبي ﷺ بئر معونة مثل هذا العدد ، قال : وإنما خص أنس الأريمة بالذكر ، لشدة تعلقه بهم دون غيره ، أو لكونهم كانوا في ذمته دون غيره .

والشعرون بقراءة القرآن من الصحابة سبعة ، عثمان وحمل وأبي وزيد بن ثابت وأبو مسعود وأبو الدرداء وأبو موسى الأشعري ، كذا ذكرهم الذهبي في طبقات القراء ، قال : وقد قرأ على أبي جماعة من الصحابة ، منهم أبو هريرة وأبو حنبل وعبد الله بن السائب ، وأخذ أبو حنبل عن زيد أيضاً ، وأخذ عن حماد عن النخعي ، فمعهم كان بالمدينة ، ابن السبب وهريرة وسالم وعمر ابن عبد العزيز وسليمان وصطام ومعاذ بن الحارث المروفي بمكة القاري وعبد الرحمن بن هرم الأرجح وأبو شهاب الزهري ومسلم بن جندب وزيد بن أسلم ، وثلاثة عبيد بن عمير وعطاء بن رباح وطائوس وعجايدة وعكرمة وابن أبي مليكة ، وبالكوفة علقمة والأسود ومسروق وصبيدة وعمر بن شرحبيل ، وبالبصرة عبد الله بن أبي اسحق وحسين بن عمرو أبو عمرو بن الصلاح وعقوب الخضرى ، وبالشام عبد الله بن عبد عامر وعطية ابن نيس الكلبي واسماعيل بن عبد الله بن المهاجر ، واشتهر من هؤلاء في الألف الأئمة السبعة ، تابع ، وابن كثير ، وأبو عمرو ، وابن عسار ، وصاحم ، وجره ، والكسائي ، وأئمة القراءات لا تحصى ، وقد صف طينهم حافظ الإسلام أبو عبد الله الذهبي ، ثم حافظ القراء أبو الخير بن الجوزي

روى البخاري عن عبد الله بن عمرو بن العاص ، قال : سمعت النبي ﷺ يقول : دخلوا القرآن من أريمة ، من عبد الله بن مسعود ، وسالم ، ومعاذ ، وأبي بن كعب ، أي تعلموا منهم ، والأريمة المذكورون إثنان من المهاجرين ، وهما الجديدي بها ، وإثنان من الأنصار ، وسالم هو ابن معقل مولى أبي حذيفة ، ومعاذ هو ابن جبل .

قال الكرماني : يحتمل أن الرسول ﷺ ، أراد الإحلام بما يكون بعده ، أي أن هؤلاء الأريمة يشيخون حتى يتفردوا بذلك ، (وتعقب) بأنهم لم يتفردوا بل الذين همروا في تجويد القرآن بعد المصطفى النبي ﷺ أضماض المذكورين ، وقد قتل سالم مولى أبي حذيفة في وقعة البصرة ، ومات معاذ في خلافة عمر ، ومات أبي وابن مسعود في خلافة عثمان ، وقد تأخر زيد بن ثابت وانتهت إليه الرسالة في القرأة ، وعاش بعدهم زمناً طويلاً ، فالظاهر أنه أسر بالأخذ عنهم ، في الوقت الذي صدر فيه ذلك القول ، وفي الصحيح في خروجه يتر معونه ، أن الذين قتلوا بها من الصحابة ، كان يقال هم القراء ، وكانوا سبعين رجلاً .

روى البخاري أيضاً عن قتادة قال : سألت أنس ابن مالك ، من جمع القرآن على عهد الرسول ﷺ ؟ فقال : أريمة كلهم من الأنصار ، أي بن كعب ، ومعاذ بن جبل ، وزيد بن ثابت ، وأبو زيد ، قلت : من أبو زيد ؟ قال : أسد عمومي ، وروى أيضاً عن طريق ثابت عن أنس قال : مات النبي ﷺ ، ولم يجمع القرآن غير أريمة ، أبو الدرداء ، ومعاذ بن جبل ، وزيد بن ثابت ، وأبو زيد ، وفيه مخالفة لحديث قتادة من وجهين ، أحدهما التصريح بصيغة الحصر في

هو شاعر الغزل الرومان الأشهر عاش فيها بين عام ٨٤ - ٥٤ ق.م تأثر بشعراء الإسكندرية وفي مقدمتهم كاليماخوس طبقت شهرته الألفاق ومارس تأثيراً ضخماً على شعراء أوروبا المحلّين . والقصيدتان التاليتان من ترجمة د. سليم سالم

كاتولوس

من التراث العربي

غزليتان

فلنمش بما حبيبتي لسببنا ولنحسب ،
لكل ما يقول الشيوخ المزمعون لا يساوي خردة
تسرب الشمس لم تطلع لثانية
فإن هابت شمسا ، فهي ليلة مستمرة واحدة
أصطفى ألف قبلة ، ثم مائة
ثم ألفا أخرى ، ثم مائة ثانية
ثم ألفا ثالثة ، ثم مائة رابعة
فإذا بلغت القبيل ألفا مؤلفه ، فلنخط
المد لكبلا نصرفه حتى لا يستطيع حقد
أن يحسدنا ، وعندما يعرف العدد الحقيقي للقبيل ،
أما الغزنية الأخرى فيكاد تأثيرها يكون كآثار الأناسيد .

أحزنّ بألفاظ الجمال والحب وكل إنسان
أول خط من الجمال . ولقد مات عصفور حبيبي
الذي كان أثيراً لديّ . والذي أحبته أكثر
من عينيها . كان طائراً حلواً
يعرف سببته كما تعرف البنت أمها
ولم يك يتحرك قط من أحضانها
ولكنه كان يفتن هنا وقنص هنا مفردا
لسببته فقط . إنه الآن يسير في الطريق
المظلم الذي يقال إنه لن يعود قط من سار
فيه . عليك اللعنات ، يا ظلمات أوركوس
البغيضة التي تفنوس كل شيء جميل . ما أرى
عصفور حبيبي الذي اختطفته ! ويل لكن !
ما ألتئم من عمل ! يا لك من عصفور مكين !
لقد أحرمت عينا حبيبي وتورمتا بكاء عليك ●

يوسف جريس

١٨٩٩-١٩٦١

رائد التأليف الموسيقي في مصر

زين نصار

وقد حلت لوحات الرسامين - أيضا - المعنى نفسه ، المستند من البيئة المصرية - فتجسد للوحات محمود سعيد (١٨٩٧ - ١٩٦٤) ، أسياه مثل : صلالة - الذكر - المرواشي - الزار - العاصفة - بنات بحري - من بنات البلد - ذات العيون المسلية - سرسي مطروح - النيل عند ليليا . ولوحات محمد ناجي (١٨٨٨ - ١٩٥٦) ، نجد بعضها يحمل عناوين مثل : الطفل والجاموسة - طريق الكباش - النيل عند كوبري الجلاء - الصدا والطفل - صانع السلال .

وفي مجال الأدب نجد قصة (زينب) للدكتور محمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) التي كتبها عام ١٩١٠ ، ونشرت في كتاب عام ١٩١٤ ، وهي تعتبر أول قصة مصرية طويلة ، وقد صورت الحياة في القرية المصرية بصدق وواقعية . وفي ميدان الشعر نجد أن أمير الشعراء أحمد شوقي قد كتب قصائد لست المعال نفسها ، ومن أمثلة ذلك قوله عن نهر النيل :

ومن أي عهد في القري تتدفق
وبأي كيف في السدان تسدق
ومن الساء تزلت أم فوجرت من
عليها الخنجان جدالوا تسرق
ومن الفرات القرون قال عن أي الهول :

سبقت ذراعهم من أدم
ولولت وجهك شطر الزمر
تظل حلى عالم يستبهر
لُ وتوَل حلى عالم يستعسر
لسمعن لي من بدا لسلوجو
د وأعزى مشعبه من فبر

والأغنية - غير ما ذكرنا - كثيرة وكلها تعكس الروح الوطنية المشتعلة بين أبناء الشعب المصري . وكانت الموسيقى العربية تقوم بدورها على أكمل وجه ، على يد فنان الشعب سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٣) ، الذي عبر عن أحاسيس الشعب بكل طياته ، ومن أمثلة ذلك ما يلي :

إحنا المجنود زى الأسود
شوت ولا تبعضى الوطن
بالروح نجود بالسيف نسود
هلى السدا طبول الزمن

وقى أوبرت شهر زاد نجد الأبيات التالية :

أنا المصري كريم المتصبرين
بنيت المسجد بين الأهراميين
جدوى انشوا العلم العجيب
وجرى النيل في السواقي المصبين

لهم في الدنيا آلاف السنين
وفى الكون وهم موجودين
ومن الحانها الوطنية خارج المسرحيات الغنائية حين يوم يصبرى :

قوم يا مصري مصر داتها بتناديك
خذ يا مصري نصري دين واجب عليك

الريف المصري وحياته الفلاح والمناظر الموحية في البيئة ، بالإضافة إلى رجوعهم أيضا إلى التراث القروى . وحاولوا أن تكون أعمالهم متنوعة للامح البيئة المصرية وجوهر تراثها القروى وروح العصر الذي عاشوا فيه . فتجد مثال مصر الكبير محمود مختار (١٨٩١ - ١٩٣٤) قد اختار الفلاحة المصرية نموذجها للفن ، ومن أعماله منها ما يلي :

الفلاحة - نضجة مصر - الفلاحة والماء - العودة من السوق - فلاحه ترفع الماء - زراع الخماسين - زوجة شيخ البلد - بالمة الجبين - إلى الأهر - نحو ماء النيل - الفلاحة والجر - القبلولة . كما أن بعض فنانيه يحمل أسماء فرعونية وهي : إيزيس - الوجه القليل - الوجه البحرى .

بدأت في أوائل العقد الثالث من هذا القرن حركة تأليف الموسيقى المصرية المتطورة على يد رائدها الأول يوسف جريس (١٨٩٩ - ١٩٦١) . وعمله الحركة لم تنشأ من فراغ وإنما جاءت نتيجة طبيعية لما كان يحدث في المجتمع المصري في مطلع القرن ، حيث بعثت الروح القومية بين المصريين بعد أن أشعل جملوها كفاح الزعميين مصطفى كامل (١٨٧٤ - ١٩٠٨) ، ومحمد فريد (١٨٦٨ - ١٩١٩) . وكان من أبرز ثمارها اندلاع ثورة الشعب المصري العام ١٩١٩ . وقد انعكست تلك الروح الوطنية في كل مجالات الإبداع الفنى ، للفنانيين والأديباء والشعراء المصريين آنذاك . فاستلهم الفنانون أعمالهم من

الموسيقى عند الروح القومية



ووسط هذا الجو المغم بالروح الوطنية ، ولدت حركة تأليف الموسيقى المصرية المتطورة على يد رائدها الأول يوسف جريس ، وقد كَوَّن مع زميله حسن رشيد (١٨٩٩ - ١٩٦٩) ، وأبو بكر خيرت (١٩١٠ - ١٩٦٣) سبل الرواد ، ووقع على عقدهم ارتداد هذا الجيل البكر دون أن يكون أمامهم مثل يبتدون به أو يملكون حلوله . فقد درس ثلاثتهم الموسيقى العربية الكلاسيكية ثم الموسيقى العالمية ، وبعد أن أمروا دراستهم الجامعية ، وحيوا جزءا كبيرا من وقتهم لتأليف الموسيقى .

وبنبدأ بإلقاء بعض الأضواء على حياة وأعمال يوسف جريس ، الذي ولد في القاهرة ، في الثالث عشر من ديسمبر ١٨٩٩ . لعائلة غنية للفن والثقافة ؛ فكان والده غيا للأدب والموسيقى ، وكانت والدته تفرح عزف البيانو ، ولها فقد لقيت مواهبه الموسيقية رعاية مبكرة . فدرس الموسيقى جنباً إلى جنب مع علومه المدرسية . وفي عام ١٩١٥ بدأ دراسة الموسيقى العربية على يد أكبر الموسيقيين في عصره ، وهما (سامي الشوا) ، و (منصور عوض) . ثم درس الكمان على الأستاذين (بشة) و (سائد رزق دول) ، كما درس الحارموني على الأستاذ (جينو تاشاش) والتأليف الموسيقى على الأستاذ (جوزيف هوتيل) . وقد أتم يوسف جريس دراسته الثانوية بمدرسة الثانوية الثانوية بى شبرا بالقاهرة . ثم التحق بكلية الطب ،

غير أنه عندما دخل مع زملائه لبدء دروسهم في الطب ، أصيب بصدمة نفسية ، ترك على إثرها كلية الطب والتحق بكلية الحقوق ، وشرع فيها عام ١٩٢٦ . وقد اشتغل بالكتابة لخدمة أشهر ، ثم هجرها ليشرع في التأليف الموسيقي الذي وهب له حياته .

وفي عام ١٩٣٠ قبل يوسف جريس عضواً في جمعية المؤلفين والنشر بين الدولية في باريس بعد أن اجتاز امتحانها بتبجح ثم اشترك في وثيقته لؤيس جريس مع العالم المصري الكبير دكتور علي مصطفى مشرفة وكامل الكيلان ، وحسن رشيد وروحة ، في تأسيس الجمعية المصرية لحولة الموسيقى ، التي بدأت جريداً كبيرة لنشر الوعي الموسيقي بين المصريين . وكان جريس مستضيف كبار الفنانين الذين يزورون مصر . وعندما انعقد المؤتمر الدولي للموسيقى العربية بالقاهرة عام ١٩٣٣ استضافه كلاً من المؤلف المصري علا بارتوك Bela Bartok والمؤلف الألباني بول هيندميث (psal Hindemith) وقسائد الأوركسترا العالمي لور فلتنجر (Flirtwanger) .

وفي عام ١٩٣٢ كتب يوسف جريس أول أعماله الأوركسترالية الكبيرة ، وهو القصيد السمفوني (مصر) الذي قدم لأول مرة بمدينة الإسكندرية في السادس عشر من أغسطس ١٩٣٣ ، وكان الأوركسترا بقيادة جوزيف هوتيل . وبعد ذلك توالى

مؤلفات يوسف جريس المتنوعة والمتسلسلة من البيئة المصرية أو تاريخها القديم . ويتخذ أسلوب يوسف جريس الموسيقي بأنه أسلوب شخصي واضح المعالم ، لا يستعمل أخفاً حميدة مصرية ، ولكن ألحانه شرقية المزاج بشكل واضح وقد استوحى جوهر الموسيقى العربية بما فيها من أسباب خلق واسترسال ، ويرجع ذلك لشدة بروج التقاسيم والموازل في الموسيقى العربية ، وكذلك لغة الحارمونية ، يتميز بالبساطة التي تبرز جمال اللحن المصري الذي كثر . ويمكن القول بأنه يمثل في أعماله إلى الروح الرابسة للحرية .

وفي عام ١٩٦١ سافر يوسف جريس في رحلة للعلاج في أوروبا ، وبينما كان في طريق العودة إلى أرض الوطن ، وكادت لفته الحارمونية ، يتميز بالبساطة التي تبرز جمال اللحن المصري الذي كثر . ويمكن القول بأنه يمثل في أعماله إلى الروح الرابسة للحرية .

بعض مؤلفات يوسف جريس الشريفة :
أولاً : مؤلفاته للبيانو المنفرد :
السودانية (١٩٣٢) - مراكبي في الليل (١٩٣٢) -
مقدمة مصرية (١٩٣٢) - ضوء القمر في الصحراء (١٩٤٤) - تحت النخيل (١٩٤٤) - زهرة البيرسي (١٩٤٩) - الوادي المصري (١٩٤٩) .

ثانياً : مؤلفاته للكمان المنفرد :
البدوي (١٩٣١) - ريف مصري (١٩٣٢) - ابن الردي (١٩٤٣) - بنت البدوية (١٩٤٣) - أطفال صحراوي (١٩٤٤) - أسوار الحقل والكمان (١٩٤٧) - بنت الأهرامات (١٩٦١) .

ثالثاً : مؤلفاته للكمان والبيانو :
حاملة الجرة (١٩٣١) - قصة النخيل (١٩٣٢) -
الجمال (١٩٣٢) - قصة لاسي (١٩٣٢) - الليل يخفى (١٩٥٠)

رابعاً : مؤلفاته للثلاثي والبيانو :
الفلاح (١٩٣١)

خامساً : مؤلفاته الأوركسترالية :
القصيد السمفوني (مصر) ١٩٣٢ - حاملة الجرة للكمان والأوركسترا (١٩٣٢) - القصيد السمفوني (نحو دير في الصحراء) ١٩٣٤ - صور موسيقية للأوركسترا : مقدمة ، الفلاح ، الثلاثي والأوركسترا (١٩٣٣) ، البدوي (١٩٣٤) - القصيد السمفوني والبيانو والوتر ١٩٣٤ - السمفونية الأولى : مصر ، ١٩٣٥ - القصيد السمفوني وأهرام القراعصة ، ١٩٦٠ - السمفونية الثالثة ١٩٦٠ .

ونحنما نرجو أن تلقى أعمال يوسف جريس الاهتمام الرسمي ونخرج إلى حيز التقيد لتسميها جواهر الشعب ، حيث إن المسجل منها نادر ، وألحانها ما زالت موسيقى على الوجود . نرجو أن يقوم أوركسترا القاهرة السمفوني بعزف تلك الأعمال ضمن حفته الحالية للتصريف بأعمال المؤلفين المصريين ، بل إنني أرجو أن تفتح الفرصة لتسجيل أعماله هو وغيره من المؤلفين المصريين لتكون في متناول المواطنين وبأسعار معقولة ... وإلى اللقاء مع مؤلف مصري آخر !!

يوسف جريس ، الروح الرابسة في التأليف الموسيقي



أحمد محمود مبارك

أهبطت كلمة الأخ الشاعر أحمد فضل شبلول - المنشورة بمجلة القاهرة الصادر في ١٤ مايو - حول نصية التلقى الشعري - رمّاد الهوم الجاشنة على الصدور والناجاة من وضعا التلقى والأدبى الذى لا يبر .

يسامد الكاتب - رغم نداه من أزمة في التلقى الشعري مثليا لئلا من أزمة فى النقد ؟ وإذا كان قد قطع بقدا التسلسل - بأن ثمة أزمة نقدية تعانيها حياتنا الثقافية والأدبية - فهو قد خلص فى نهاية كلته - ومن جعلها - إلى أن ثمة أزمة في التلقى أيضا . . . وهذا ما أوقفه عليه . فلك أن الواقع الملموس لأيشى بذلك فقط ، بل يؤكد ويدلل على أن ثمة سوء ظلم وأسوأ من العيب واللمعة بين استنباط التلقى وأرسال البديع .

لكن السؤال الذى يجب الوقوف أمامه كثيراً هو: من الملتصق من تلك ؟ ومن الذى يفتح على مثله الصب التلقى لهذه الظواهر الخفية . هل من التلقى كما يتولى البعض . أم أن هناك - مساهمة جانبية - حسب اصطلاح أهل القاندر - طريقا البديع والتلقى معا باختيار أيها الفاضل أو أن أحدهما حاصل والأخر شريك .

أرى أننا لو جربنا حسنا بتلقيه والتسلم طبقه وحسب الآمين منه عن حاسة التلوق الأدبى والتلقى والإحساس بمحاولات العملية الإبداعية والتجاوب معها ، أو حتى انتهينا إلى القول بأن تلك الجاشنة قد اعتراها الصدا والجور من جرأة التفتت المادية والفكرولوجية وما اعتدى عليه من طغاف وقسوة وصعوبة في العيش . أرى أننا نكون جاكين من مصدرين أحكام نظرية مشروحة لا تستند إلى الواقع الملموس .

فالتصديق الشعري ، والعرى ، لم يشل على من البستين أشعار المتنى والبجترى ويجرى والمرى . وشوئى وساطف والبرورى وعلى عمود طه . وتلقى . فخطها ويردها ونزاعها لبلان . يقرأها من ثقله نفسه بلا دراسة أكاديمية أو مدرسية ، شلوخ التشويخ أبعداً ، في تفهمهم على أشعار صلاح عبد الصبور وحمادى ونزلة الملاكمة ونزار قباني وعمود درويش وأصل دنقل - رغم عنديجها على الغالب الموصوفى التقليدى الذى رخصت إلهاماته على مدى سنوات طويلة . في وجدان الشعب العربى . فاجرب مع هذه الأشعار الحديثة في لمحا وشكلها رغم ذلك . ولا

اعتد أن هذا مرجعه كشافات قوية نقدية وإعلامية كآيت على إنتاج هؤلاء الأدبى دون سواهم ؟

- رغم التسليم بأن للإعلام دوراً غير منكور فى هذا الصدور فالتلقين سلطت الأضواء عليهم كيونون لكن لا تصيب لهم من اهتمام التلقى وانكرتوه ووجدت . . . رغم ذلك ورغم بروز أسماهم على الصفحات الأدبية وعلى أصدائهم فى أجهزة الإرسال الإلامى والتلفزيونى ، ليا معنى ذلك إذن . هل نستطيع بسهولة أن نؤكد أن سبب هذه الظاهرة يكمن فى تصور لدى التلقى ؟ إن الذى يكلف نفسه مشقة الجلوس لإماني مقهى شخص - لو كان فى ذلك مشقة - بل من يتجول فى الطرقات لا يستطيع أن ينكر مدى تعلق - حتى الأميين بالشعر - ويسمع منهم فى كل حين وتنبه بالدهشة الشعراء على مر الصور يسهم أشعاراً من الشخصيات مجهولة . . . وتكاد تكون أسطورية - يسهم من يقول له (كان) ابن عروس ه وأتربى عسى وأيام يتربى على وأيام نيات فى الحور وأيام نيات فى الطل . . . الخ . . . يضع من يصدى أو لأطلف قتلا . من حيثاً حيثه وصار متاعاً متاعه ومن كرهنا كرهنا ورم علينا إجماعه . فمن هو ابن عروسى - هذا . وهل كانت هناك أجهزة إعلام فترعت كلمته على فاكهة الشعب وقصوده ويرم والأندى . . . وصلح جاكين وحشرتهم فبرم . . . من بين الآلاف الذين يكتبون العلية ، لذا اختصرت فاكهة القصب على حفظ أشعارهم فقط والتجاوب معهم من دون الآلاف الآخرين ؟ وما معنى ذلك على بدلى ذلك على فقد حاسة التلوق لدى التلقى ؟ بالطبع لا .

لشما حساس بل وتنان بطيته والملكة إذن . من أزمة التلقى - تكمن فى المبدع نفسه . . . بل يتعلق التلقى العروى من حسات عروية وشرفية . وكيف ؟ ولهم الشرق واسعة قه كاتمة فى وجداته . كيف والملاسة مسألة عنصر وصبب وهم وطبيعة ومنه وبنهاج فى حياة . لكن بعض مبدعى زمانهم الذين تقلوا من سمات جنسهم وعصرهم وتزأوا عن طبيعة تفرهم ومزجوا لمحة . وروكنا ألياً غريبة - وطرأوا - بلغة غريبة . ومزجوا بعداً من المارد الأدبية لتنفرد ولقدوما (كوكيتل) لا يستهيه التلقى ولا يتجاوب معه . والآمين من ذلك أهم خلقاً طامعهم الغربى بطريق ولقدومه فى شكل طلسى . . . وتكون النتيجة بالطبع أن تصمد الصلة بين التلقى والمبدع وتستحيل وشوئى البديع فى برجر عانى . وحى يشكو ويكره

ليشكو من التلقى - الذى لا يحس به ولا يفهمه ، وإذا سألته لماذا لا يفهم القارى ؟ يقول لأن مستوى إلهامه القارى أقل من مستوى اللغة البديعة . وإذا طلبت منه أن يتواصل مع القارى - ينظر إليك نظرة غريبة ويقول . ولذا لا يرتفع القارى إلى مستوى إلهامى ، وإذا فُرِضت له أن من بين التلقين الذين ينفرون من إنتاجه المصم أسئلة بجمات ، وعلماء وصارقة وشعراء وأدباء . يفر منهمهم بالتصوير الذهنى والمثاقفة ويتخلف وينت نفسه بالمعربة والتصور والشرق والغرب أن كثيرين من المبدعين عن هم على حله الشكالة لا يفهمون ما يكتبونه ، وينطق ذلك إذا سألهم عن معنى ما يكتبون . فإهم يهربون بقولات عصبية غريبة . متعرجين بأن الشعر يفسر نفسه ، بل إن بعضهم عن لا يحسبون - ولو بشعر مكيول - فزاد قواعد اللغة ومذلولاتها وعروض الشعر وموسيقاه المصولة ، وحيثما نجى أشعارهم مشوبة بسبب عروضية فإنهم يعضون - فى حالة مواجهتهم بهذه الأصطلاح - أنهم تصادوا هذا الحرج والإطاحة بالتقليد والتفرد بالبقية من أجل التجديد .

والعيب أيضاً ، أن من ينش شعراء العلية عن لم ولن تصل أحكامهم إلى الجاعين بها وطورا وطليت ثم أبقوا إعلامية ، إذا سألهم لماذا يكتبون الشعر بالعامة ، يقولون لكن يفهمه رجل الشارع الألبى ، وإذا ما اطلمت على أشعارهم لا تجد إلا الإهم اللغزى فى الصور - المتعرجة - المتعوجة التركيب الحايوة اللغزى . . . وحلى وزن فعول فعول فعول . هذا إن كانت سليمة الأوزان . .

● من ثم فأكزة التلقى التى لا يستطيع متصفه أن تكبرها لا تلقى مسكونتها على طاقن التلقى ، التلقى والغلبان - الذى يتعلم من قوته ليشترى ديوان شعر أو مجموعة قصصية وتشهد بذلك سميت معارض الكتاب ، أو الذى يكلف نفسه مشقة الذهاب إلى ندوة أدبية أو تجمع شعري كى يشهد بذلك الواقع - فى أدبية الثقافة وصورها . وتداولات الجاشنة الأدبية الحديثة فى قش أقليم مصر . وخاصة فى الإسكندرية . ثم يصرخ من حدة التصورات . فى الغالب - مختصاً معجب . . . ساهطاً .

● الأمر إذن واضح ويتجلى على حلاج وهذا العلاج يبدأ بوقف المبدعين مع أنفسهم . كى يشادركوا الأمر - يمتاح إلى أن يبدى البعض تكبرهم فى طريقة الأدب ودرساته الثقافية والإنسانية والاجتماعية ، بل والدينية . وحى طريقة لا تقتصر على الإشاع - مجرد الإمتاع فى كى يزعم البعض .

تلك كلمة وجدت نأسى مدفوعاً بظلالها إلى كتبتها ، ولعل تلك الداعج يسج على شعورى بالأمر . فلك أشعر أن آثاره الصهبان الشاعر أحمد فضل شبلول فى كلمته . تكلم انهم على علم نشرها - والتكبرم فى جمع الأحوال على ما تفرته من لغهاى هامة . وإياها على ما يتبعونه من فرس الشعر لأيام توضع أسهمه غالية الأرواب .

حوار مع القارئ

عجبت لمن يذبحون البهار
وعشرون فوق رفاق القمصر
ويكون فرحاً لقتل النجوم
وشرب الدماء ساعات المحر

إذ أن الفصيحة من بحر التدارك (فصول) ،
تشرح شاعرها في البداية عن مجيئها من
البحر ، ثم ، عن الفصيحة من بداهتها إلى
بناها ، لا تحترأ تصرعاً أو تلميحاً بالثمن يذبحون
على الطريق ، على المعاملات في الأرض المحتلة ؟
والفصيحون أنفسهم ، أم والخدمة والبريدون في
بيروت وأشبال اليوم ؟ أم ؟ . . . وقد تيقنوا استلانتها
من دمع مطحون ، على الإجابة بلها أن ننتع من حمة
الفصيح دانياً ، لهذه الإجابة وحدها نعرفنا
الشاعر على يده على الساحة الفلسطينية ، وكيف
المرود عن فلسطين . . . ونعرف أيضاً ما عاشه
الشاعر من جديد مع طيف من الظلمة تعرضوا
لها القضية برزى وعوامل شتابة ، وإشلال معنا
الأصداق كلمة ، وساعات ، وكيف تيسبت في كسر وزن
المتن ، وتكامل مع

ويأتون بالنار سخرا وجودا
حرق الهدي والمقي والبشر
كتاب لديهم دعاء الضحايا
فقتل النساء كجنى الثمر
سباحاتهم في بحار الدماء
كلهم الظهور بأعل الشجر

[illegible]

●●●

الصديق محمد عبد القادر الوفا مهندس زراعي
دمياط ، دائما تحرم رسالتك إلينا محملة بكل الحب
والدعان ... شكرًا لك

●●●

الصادق محمد حسن محمد خير
الغنية ، القاهرة تسعد برؤيتك إليها ، وعهدك
والعقل السخري

●●●

والقائمة ترحب بالجميع في حلقات
العملية وأن يأتوا بأعدادهم

[illegible]

أما فتوى القسيدة فهي: على زوجة المسلم أن تنظر في
مناخ زوجها على منزله كمنزلها لكن لا تنظر
فيها كمنزلها إلى عالم القسيدة، التي هي على

لأن الطريق طويل طويل وشاق، تركت مند
عائلة ميلانا الأولى قدر صوته، ونفتح صديرتنا
لتساع بمدادها الأولى الأصباح، نحمد لأصحاب
تواضع الطامع بين الإسرائيل في التواضع
والذباب من أجل الانصاف بنا، وفري في
تواضع الانصاف - قاعدة راسه أشدلتنا
لكن... في قاعدة أشدلتنا
ولم، ومقالة الشواهد لا تحلهم متوسلة
يبدوهم إليه، ونلتس لم كثيراً الأعداء،
من غابت الصياد الجدة للفتاة. والفاخرة
عن الرجل والفتاة مع هؤلاء، سامع أن
ضمو إلى قاعدة أشدلتنا الكبيرة، حتى أن
سخرتنا الحصار إلى القوة عليهم في بعض
أحيان. ومن يدرى فقد يعودون إليها أكثر
والانصاف.

• • •

[illegible]

فوتوغرافيا

اتجاهات الابداع الفوتوغرافي

كمال الدين خليفة

يخضع ، وبعض الفوالم ، وسنارة يخضع مضحية .
والعمل درامي في أساسه صور بعدسة ذات زاوية
واسعة جداً ، لتعطي الإحساس بالعمق اللامعالي ،
ولتكون الكلى في مقدمة الصورة بهذا الشكل المبالغ
فيه ، مع الاستعانة بالمشجعات الملونة ، والإضاءة ،
ومخرىف المنظور بواسطة الظهور المتأرجح للكاميرا ،
ليصبح العمل يشكله الخالي . لقد استطاع تيم برون
أن ينفذ إمكاناته ليحط لنا عملاً جيداً له رؤيته
ودلته .

الكاميرا المستخدمة : لنهوف ٤ × ٥ بوصة ، مع
عدسة ذات بعد بؤري قصير جداً - فيلم كوداك
أكتاروم ٤ × ٥ بوصة ١٦٠ ASA للضوء الصناعي .

٢ - الفنان المصور ميشيل دوكانس فنان عالمي له
إنتاجه المميز ، وقد استطاع أن يمدد لأعماله فلسفة
خاصة . وقد عرضت أعمال الفنان في متحف الفن
الحديث بنيويورك ، واستخدمت بعضها كأخلفة لكثير
من المجلات العالمية ، مثل مجلة التصوير الحديث ،
ويكون ولده وقد عرف عن الفنان ميشيل دوكانس
اتجاهه السريالي والتجريدي .

قام الفنان بتصوير عمله المنشور على الصفحة
المقابلة داخل الاستديو ، واعتمد على وضع بلصق
كثير للبحر ، خفيفة للصورة ، لكنه استطاع مزج
عناصر التكوين في العمل ، مثل التوابع والحجرة ،
كما ابتكر إضاءة خاصة ، فأصبحت الصورة كأنها منظر
طبيعي للبحر .

يقول الفنان : إن البحر والسحاب مكانان للحياة
الإنسانية ، لا سوا ونحن نعيش داخل الأمان المعلقة
كما تعيش التوابع ، وهذا تصوير خيالي لتلك الأماكن
المتروكة .

الكاميرا المستخدمة : نيكون FRA ، عدسة ١٧
ملم .

زاوية واسعة جداً - فيلم كوداك إكتاروم
ASA٢٠٠ ●

والسريالية تكمن في قلب العمل الفوتوغرافي لحان
صورة من الواقع ، أشد تأثيراً ودرامية من الواقع
المدرك بواسطة الرؤية الطبيعية .

سوزان سوتناج

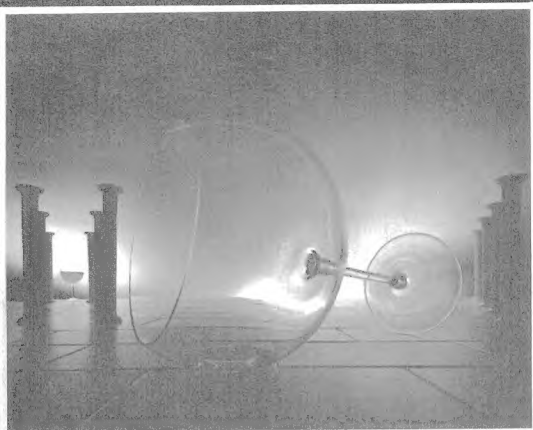
للفن الفوتوغرافي مدارس واتجاهات تؤكد المعنى
والإحساس عبر عناصر التكوين في العمل
الفوتوغرافي ، وتنشأ عن أساليب الإضاءة
واستخدامات اللون الجيدة .

لذا نجد أن كل فنان مصور له اتجاهه وأسلوبه
المميز ، فمما كالفنان التشكيل الذي يعبر عن مشاعره
والفكره في خلال أسلوب فني ومدروسة فنية يتبنى
إليها .

هناك كثير من الأساليب والاتجاهات الفنية في الفن
الفوتوغرافي ، نأكد في أعمال فنان الفوتوغرافيا ،
مثل التعبيرية والسريالية والتجريبية وغيرها من
الاتجاهات والمدراس الفنية. ولكن يؤكد الفنان
الفوتوغرافي رؤيته وفلسفته الخاصة واتجاهه الفني ،
يجب أن يمتلك ناحية التشكيت وأسواره ، وأن يكون
متفهماً لأساليب التقنية ، وسيطره على أدواته ،
يضعها لإراته ولا يخضع لها . وهناك كثير من
الخصائص ذات البعد البؤري الطويل والقصير
والمتوسط ، وغيرها ، ولكل عدسة إمكانات تعبيرية
كبيرة ، بالإضافة إلى المرحضات الضوئية ، والعدسات
المستخدمة في عمل المؤثرات الخاصة وأدوات الإضاءة
والتشكيت المحمل ، فلابد أن يدرس الفنان هذه
الإمكانات لتوظيفها لاتجاهه الفني ورؤيته الخاصة .

وعلى الصفحة المجاورة تقدم عملين لاتين من
الفنانين العالمين ، ضربا المثل في الاستفادة بكل ما هو
متاح ، ليقدموا أعمالاً مميزة ، واتجاهاً فنياً ، فلكل منهم
فلسفته ورؤيته :

١ - الفنان المصور تيم برون :
أعمال الفنان تيم برون تثير الدهشة والأعجاب ،
فهو يصور أفكاره داخل الاستديو . والعمل المنشور
بالصفحة المقابلة يجري على كاسين على أرض منبسطة





من وصف مصر